GEORGE PASCU MELANIA BOȚOCAN

POPASURI în ISTORIA MUZICII

Editura Spiru Haret

Scanned with OKEN Scanner

GEORGE PASCU
MELANIA BOȚOCAN

POPASURI ÎN ISTORIA MUZICII

Editura „SPIRU HARET"
IAȘI
1995

Scanned with OKEN Scanner

ISBN 973-97027-5-9

Scanned with OKEN Scanner

INTRODUCERE

Cartea de față nu se revendică a fi o istorie a muzicii, ci ea cuprinde o serie de momente din evoluția artei muzicale europene, surprinse atunci cînd desfășurarea istorică se afla la o răscruce, la o culme sau la margine de povîrniș.

Muzica, ca mijloc de comunicare artistică, a început prin a avea un caracter utilitar. În cursul istoriei, practica muzicală și-a pierdut caracterul exclusiv utilitar, fără ca aceasta să însemne desprinderea totală de viața societății. Paralel cu pierderea caracterului utilitar, s-a produs un proces de autonomizare.

O dată cu născocirea și perfecționarea instrumentelor, fiind posibilă o muzică fără text însoțitor și fără gesturi, s-a născut muzica diacretică, muzică în stare să exprime un conținut fără ajutorul altor arte.

Vom încerca să descifrăm factorii care au determinat anumite transformări în evoluția formulelor și a structurilor muzicale, în anumite momente ale istoriei muzicii.

Între factorii determinanți ai stilului, practica socială a muzicii are un rol hotărîtor. În configurația stilistică a unei epoci, societatea își spune cuvîntul prin concepțiile despre lume, despre viață, despre om sau influențele exercitate de diferite alte arte, prin tradițiile locale sau prin adoptarea unor eventuale mode importate.

Poposind în diferite orașe, cititorul poate descifra, cu ușurință, legăturile ce s-au înfiripat între diferite tendințe, a căror confluență a zămislit marile culturi ale Europei. Retrăind scenele din societatea unei epoci, deslușind idealurile și trăirile marilor personalități care și-au spus cuvîntul în evoluția istorică muzicală, fără a uita să fie luate în considerare instrumentele și evoluția lor, cititorul va putea găsi factorii motrici ai dezvoltării artei muzicale.

O parte a popasurilor au fost gîndite ca un ciclu de concerte lecții, cu bogată ilustrație muzicală, apoi au trecut pe calea undelor, în emi-

Scanned with OKEN Scanner

siuni, de dimensiuni mai mici, și cu exemplificări sonore fragmentare, care suplineau multe explicații, înlocuindu-le cu folos sporit.

În acest volum, ne străduim să realizăm o imagine cuprinzătoare, prin caracterizări riguroase și prin citarea autorilor de epocă, fără a crede că s-ar putea cineva lipsi de audierea muzicii respective. Dar, ca la orice carte despre muzică, cititorul poate a auzit muzica despre care se vorbește, avînd astfel posibilitatea clarificării sau descoperirii sensurilor unei muzici care l-a încîntat, dar care îi pune încă probleme, ori nu o cunoaște și atunci i se naște dorința de a o auzi.

Presupunînd că melomanul obișnuit are un bagaj suficient de lucrări cunoscute, aceste momente din istoria muzicii îl vor ajuta să pătrundă mai adînc sensurile muzicii ascultate și să-i înlesnească formarea unui discernămînt stilistic util receptării plenare a muzicii.

Sperăm ca întîlnirea cu marii compozitori să deschidă cititorului apetența lecturii monografiilor dedicate acestora, pentru a-și completa imaginea despre viața și creația lor, și totodată să simtă nevoia lărgirii orizontului lor artistic, prin abordarea a noi lucrări din zone stilistice pe care le ignorau sau evitau.

Scanned with OKEN Scanner

ATENA — POLIS-UL TRAGEDIEI

Un prim popas îl facem în cetatea Atenei, în vremea lui Pericles (sec. V î.e.n.), cînd democrația sclavagistă atinge apogeul său și cînd s-a conturat una din cele mai înalte civilizații și spiritualități din Antichitate. Este epoca în care Iktinos Kallikrates construiește Partenonul, cu frizele și cu metopele sculptate de Phidias. Același sculptor realizează celebra Athena Parthenos și ridică la Olympia, statuia lui Zeus, una dintre cele șapte minuni ale lumii. În această perioadă de mare înflorire, Sofocle și Euripide duc pe culmi tragedia consacrată de Eschil, istoria este ilustrată de către Anaxagoras, Tucidide și Herodot iar filozofia este reprezentată de către Democrit și Socrate.

De la grecii antici avem și cele mai vechi documente cu notație muzicală descifrabilă : 11 fragmente ne oferă informații destul de precare asupra limbajului muzical al splendidei culturi eline, iar al 12-lea fragment, cel mai coerent, este o *odă* de *Pindar,* a cărei autenticitate este contestată, întrucît nu s-a găsit manuscrisul original și nici autorul transcripției documentului, Athanasius Kircher, n-a menționat sursele originale.

Dacă documentele cu notațiile muzicale ne dau informații foarte limitate, în schimb scrierile filozofilor ne oferă bogate referințe privitoare la practica muzicală și ample considerații asupra capacității de expresie a acestei arte, a puternicelor ei efecte exercitate asupra omului.

Comparînd stadiul dezvoltării artelor plastice și a literaturii cu cel al muzicii, constatăm un decalaj enorm. Dacă sculpturile lui Phidias și monumentalele edificii ale Atenei antice, epopeele homerice sau tragediile grecești pot sta alături de marile realizări artistice ale acelorași genuri din toate timpurile, în schimb, creațiile muzicale ale vechilor greci apar astăzi ca depășite, față de uluitoarea dezvoltare a limbajului muzical ulterior. Dacă Venus din Milo sau Acropolele, înfiorează și astăzi pe oricare contemplător, *cîntecul lui Seikilos sau imnurile* atribuite

lui Mesomede pot emoționa doar pe cercetătorul avid să surprindă climatul unei spiritualități apuse.

Stadiul neevoluat al muzicii antice grecești, rămase în urma altor arte, poate fi atribuit construcției rudimentare a instrumentelor, o serioasă piedică în dezvoltarea limbajului muzical cît și în desprinderea muzicii de poezie. Dîndu-se muzicii doar rolul de accesoriu al artei poetice, nu s-au căutat noi mijloace muzicale de comunicare decît în mică măsură, deoarece poezia avea o mai mare capacitate expresivă, îmbinînd comunicarea noțională cu cea afectivă.

Sincretismul poezie-muzică, la care se adaugă și gestul, limita rolul muzicii în realizarea unei vibrații emoționale mai puternice, lăsînd poeziei rolul precumpănitor în comunicarea artistică. Caracterul utilitar al muzicii executate a fost, și el, o frînă în dezvoltarea mijloacelor de expresie. Atît timp cît execuția muzicii avea o finalitate utilitară-cultică, militară sau de palat, atenția celor ce o auzeau nu se îndrepta spre muzica însăși, ci spre desfășurarea ceremonialului în sine. Dacă adăugăm faptul că *paianele, ditirambii* și chiar tragediile erau inițial executate de neprofesioniști, ne putem explica simplitatea limbajului.

În ritualul, religios sau civic, formulările muzicale erau realizate fără preocupări de măiestrie artistică, dar cu sinceră participare afectivă, fapt care explică funcția expresivă atribuită muzicii și acțiunea ei morală asupra omului, adică ethos-ul ei.

În sfera muzicii utilitare intra și cea care însoțea ospățul, cît și cea de divertisment. Vivacitatea ritmică, sugestiile erotice sau expresia reveriei erau suficiente pentru a satisface plenar pe cel care se regala la aceste ospețe alese. Îngroșarea contururilor tonusului emoțional și tendința de afirmare a măiestriei sclavului-artist profesionalizat au avut consecințe asupra dezvoltării limbajului muzical. Și apreciatele cîntărețe siriene, vestite atît pentru farmecul lor cît și pentru măiestria lor artistică, au contribuit la îmbogățirea limbajului muzical grecesc prin elemente de proveniență orientală.

Introducerea la concursuri a întrecerilor muzicale a favorizat perfecționarea tehnică a execuțiilor și căutarea de noi mijloace de expresie. Aceleași consecințe le-au avut și încercările de muzică instrumentală diacretică. Părăsind simbioza cu cuvîntul și cu dansul, muzica trebuie să exprime singură un anumit conținut emoțional sau chiar ideatic. Chiar de la primele manifestări ale muzicii instrumentale apare tendința spre virtuozitate, care va stărui în dezvoltarea ulterioară a muzicii instrumentale pînă în zilele noastre.

Dar nici muzica de ospăț, nici cea de virtuozitate instrumentală și nici cîntecele de muncă ale sclavilor n-au avut asupra vechilor greci înrîurirea pe care au produs-o genurile lirice (corale sau solistice) și tragedia.

Genurile corale au avut un loc important în viața polis-ului grec. Provenite din practica populară, ele exprimau emoția și atitudinile unui grup social. Cîntecul funebru *(threnos)*, cîntecul nupțial *(himenaios)*, cîntecul vesel însoțit de gesturi *(hyporchema)*, *imnul către* Phoibus *(paian-ul)*, cîntecul la culesul viitor *(ditirambul)*, cîntecul de procesiune al tinerelor fete *(parthenia)*, imnul de slavă *(enkomionul)*, și imnul de triumf *(epinikion-ul)* — toate acestea se executau în cor de cetățenii

Scanned with OKEN Scanner

cetății. Simplitatea liniilor melodice și regularitatea ritmică le confereau o noblețe și o măreție, care copleșeau pe executant și pe auditor.

Fervoarea emoțională a individului și a întregului grup care intona cîntecul provenea și din incantația cvasi-magică pe care melodia cîntată o producea. De fapt, creatorul antic nu inventa opera sa, ci el crea imnurile sale pe baza unor tipuri consacrate, realizînd o variație destul de liberă asupra schemei melodice tradiționale. Este procedeul practicat în *nomos*-ul vechi al chitarezilor greci, a *șaman*-ei cîntăreților veda, continuat în *raga*-ul *indian* și *în glasurile bizantine*.

În genurile corale se cînta trecutul mitic sau istoric și emoțiile care stăpîneau sufletul colectiv al demos-ului. Alcătuit din tineri, aparținînd marilor familii ateniene, corul da glas expresiei sentimentului colectiv într-o formă poetico-muzicală, care, prin gravitatea expresiei, răspundea unei grandori de circumstanță. Dacă ținem seama de funcția socială a genurilor corale, de solemnitatea momentului în care corurile respective erau executate, ne explicăm de ce filozofii greci au vorbit despre expresivitatea și forța morală a acelei muzici, care astăzi ne apare atît de simplă, și chiar săracă.

În această epocă, la Atena, s-a impus pe prim-plan genul tragediei, ca o manifestare strîns legată de viața polis-ului și provenită din *ditirambii* aferenți cultului lui Dionysos.

Tragedia antică comportă un număr redus de actori și o „montare" simplificată la extrem. Desfășurarea acțiunii era însoțită de comentariul corului, un grup mai numeros care era așezat în fața scenei *(skené)*, în locul numit orchestră. Corul comenta acțiunea și dialoga cu personajele sau cu publicul. Însoțit de acompaniamentul aulos-ului, corul declama cîntînd și gesticulînd. Mișcările erau ordonate și ritmate, în funcție de caracterul celor exprimate. În tot cursul secolului al V-lea î.e.n., corul a contribuit din plin la dramaturgia tragediei prin strălucirea costumelor, prin grația și expresivitatea mișcărilor, cît și prin farmecul muzicii sale. Atît corul cît și actorii recitau sau cîntau textele, părțile cîntate avînd, firește, o expresivitate mai mare. Nu era vorba însă, de arii sau cîntece, ci, mai degrabă, de ceea ce se numește astăzi *arioso*, adică o declamație muzicală amplu melodizată.

În epoca ei clasică, tragedia se desfășura după o schemă tip ; după un prolog, menit să dea indicații asupra subiectului și a mersului acțiunii, urma parodos-ul, cîntul de intrare a corului. Tragedia cuprindea mai multe episoade între care corul intona cîte un stasimon, un cînt executat fără mișcări, stînd pe loc. După ultimul episod, corul intona exodos-ul, cîntul de ieșire. În funcție de acțiune, episoadele cuprindeau dialoguri vorbite între actori, cînturi scurte ale corului, dialoguri cîntate între cor și actori *(kommoi)* sau monologuri cîntate *(monodiai)*.

Un stasimon, din *Oreste* de Euripide, este tot ce ne-a parvenit din muzica tragediilor. Manuscrisul, foarte deteriorat, lasă totuși să se întrevadă o monodie, fără mari salturi melodice, dar cu modulări intonaționale cuprinzînd intervale foarte mici (sferturi de ton) care conferă expresia dureroasă adecvată textului :

„mă vaiet, gîndind la sîngele mamei tale,
la acel sînge care te înnebunește".

Scanned with OKEN Scanner

Alături de tragedie, comedia, ilustrată de Aristofan, a jucat un rol important în viața spirituală a Atenei. Din nefericire, nu avem nici o mărturie muzicală a acestui gen, care prin satirizarea vieții politice și spirituale, a lăsat posterității o veridică frescă a moravurilor și a climatului polis-ului grec.

În pragul secolului al IV-lea î.e.n., genurile lirice sînt din ce în ce mai mult influențate de tragedie. Pe de altă parte, perfecționarea chitharei, a lirei și a aulos-ului a favorizat îmbogățirea limbajului muzical și, în consecință, modificarea raportului muzică-poezie, în sensul unei contribuții sporite a artei sunetelor. Înflorește din nou *ditirambul,* care are acum configurația unei drame în miniatură. Thimoteus din Milet va reprezenta noul stil, în care simplitatea clasică va ceda unei muzici mai bogate în efecte. Aceeași preferință se manifestă și pentru nomos, acel gen de poezie cîntată cu acompaniament de chithară.

În societate restrînsă, la banchete, se cînta *skolion*-ul, fără a mai avea strălucirea de altă dată. Genul intim preferat, era *elegia,* în care se puteau aborda cele mai variate teme, de la faptul divers pînă la considerații filozofice.

Instrumentele muzicale fiind mai rare, muzica produsă de acestea deștepta un interes sporit. Pentru oamenii de astăzi, cărora mijloacele tehnice le aduc concertele și operele la domiciliu, și cărora muzica le este servită în permanență, forța emoțională a muzicii se diminuează, pe măsură ce se abuzează de ea.

Pentru atenianul antic, muzica avea o mare înrîurire, astfel încît Platon și Aristotel o considerau aptă de a modela sufletul omului. Fără a-i nega muzicii funcția de divertisment, Aristotel atribuia acesteia capacitatea de educare a omului și chiar de vindecare a relelor fizice și morale. Respectul pentru muzică venea și de la școala pitagoreicilor, care confereau muzicii aceleași legi numerice care guvernează cosmosul. Concepția cosmogonică despre muzică o putem găsi și la Platon, care, în dialogul „Timaios", vorbește despre cele șapte planete, a căror armonie ar corespunde celei proprii unei game muzicale.

Practica muzicii, în acele condiții în care demos-ul participa la execuțiile muzical-poetice, a determinat acea elevație a expresiei muzicale, realizată cu mijloace foarte simple. Conștiința împlinirii unui act ritual, realizat nu de pontifi de profesie, ci de cetățenii *polis*-ului, a creat o atmosferă de înaltă solemnitate și, în consecință, formulele muzicale utilizate, cît de simple ar fi fost ele, au rămas ca semne ale unei atitudini a omului, în ambianța acelor momente de îndeplinire a unei misiuni religioase și cetățenești.

Cu cît arta se va practica depărtîndu-se de funcția religioasă și socială, cu cît se va apropia de expresia sentimentelor personale, cu atît limbajul muzical va căpăta aspecte mai puțin lapidare, tinzîndu-se spre îmbogățirea formulărilor în dauna splendidei ei simplități.

Iar atunci cînd, în epoca helenistică, democrația ateniană nu va mai fi decît o amintire, cînd stilul de viață al cuceritorilor romani va pătrunde în zona de influență a culturii grecești, clasica simplitate a monodiei antice eline va fi și ea de domeniul amintirii.

Scanned with OKEN Scanner

ROMA IMPERIALĂ ȘI RUINELE UNEI MARI CULTURI

Cînd răscoala Ligii aheiene a fost înfrîntă și Corintul distrus (146 î.e.n.), romanii au dispus de Grecia, pe care, alipind-o Macedoniei, au transformat-o în provincie romană. Dacă politic și teritorial romanii au cucerit Grecia, pe plan spiritual, învinșii îi vor cuceri pe învingători.

Romanii n-au strălucit printr-o cultură de mare rezonanță în posteritate. În general, atmosfera spirituală era lipsită de o bogată fantezie, întrucît creatorii respectau cu fidelitate regulile clasice și se fereau de libertățile pe care le găsim la autorii greci. Chiar și limba latină, mai austeră, nu poate exprima toate nuanțele simțirii umane, așa cum reușea limba greacă prin bogatele ei mijloace de expresie.

În ceea ce privește muzica, romanii nu au avut o cultură proprie. Ei nu ne-au lăsat nici lucrări teoretice, din care să extragem concepțiile lor despre muzică, întrucît această artă a ocupat un loc minor în cultura lor. Iar atunci cînd s-au înmulțit manifestările muzicale, atît practica muzicală cît și teoria au fost tributare culturii grecești, pe care au preluat-o atunci cînd marile tradiții ale clasicismului grec se stingeau și cînd cultura helenistică purta amprenta puternicei influențe orientale, care i-au accentuat procesul decăderii. Preluînd-o, romanii vor contribui din plin la decăderea acestei strălucite culturi, așa încît, ei nu vor mai considera opera de artă ca un izvor de elevație spirituală, ci doar de efemere plăceri.

Romanii au avut o tradiție muzicală de proveniență etruscă, prezentă atît în viața militară, cît și în manifestările de cult. După modelul grec, s-a dezvoltat chitarodia monodică, iar alături de poezia greacă importată, s-au cîntat cu acompaniament de liră sau chitară iambii lui Catullius, odele lui Horațiu sau elegiile lui Tibullius (sec. I î.e.n.).

Lirica corală n-a avut ecou, în schimb genurile dramatice au cunoscut o largă răspîndire. Nu este vorba de tragedie, căci în lumea romană aceasta nu a găsit un teren fertil. O licărire mai importantă cunoaște tragedia romană prin lucrările lui Seneca tragicul (sec. I e.n.).

Poporul roman a preferat însă comedia, dar nici acest gen nu s-a putut ridica la nivelul artei grecești. *Atellane*-le, comedii de origine populară, care satirizau moravurile politice și sociale, s-au bucurat de interesul spectatorilor. Dar și acestea au trebuit să cedeze locul mimelor de proveniență greacă, reprezentații care, în marea majoritate a lor, au alunecat spre obscen.

Dacă ne oprim la Roma imperială, după moartea lui Traian, putem urmări o mai mare practică muzicală, în special în păturile înaltei societăți. Dar acest moment de înflorire nu poate ascunde panta declinului culturii antice, în speță a celei grecești, preluată de romani.

Contactul cu universul spiritual al Greciei a deschis gustul pentru delectarea artistică, astfel că în cercurile înalte, poeții, cîntăreții și instrumentiștii aveau tot mai multă căutare. Familiile bogate angajau cîte un *phonascus* (profesor de muzică) pentru instruirea muzicală a tinerilor. Împărații înșiși au manifestat interes pentru muzică și poezie, unii dintre ei afirmîndu-se ca interpreți și creatori.

Scanned with OKEN Scanner

Încă din secolul precedent împăraţii protejau muzicienii care, la rîndul lor, îi iniţiau în arta sunetelor. Din scrierile lui Suetoniu (sec. II) aflăm despre generozitatea împăratului Galba, faţă de cîntăreţul Canus, şi despre consideraţia faţă de chitazerii Diodorus şi Terpnus, arătată de Vespasian, el însuşi un pasionat muzician.

Fără îndoială că cel mai vestit împărat-muzician a fost Nero, despre care însă, Suetoniu afirmă că era netalentat, dar că se obstina a se produce în public şi, firește, se încînta de succesele obţinute datorită linguşelilor supuşilor săi. Sub îndrumarea lui Terpnus, Nero făcea cele mai grele exerciţii pentru a căpăta o voce puternică. În anul 64 e.n., Nero a apărut în public, la Neapole, ca actor şi cîntăreţ. Apoi în anul 67 e.n., el a făcut o călătorie muzicală în Grecia şi în alte provincii supuse Imperiului Roman, întors triumfal, căci viclenii greci au ştiut cît de periculos poate deveni acest tiran atotputernic, dacă nu-l flatau pe „artist". Nero se vroia şi instrumentist, interesîndu-se îndeaproape de perfecţionarea construcţiei orgii hidraulice. Spre sfîrşitul vieţii, afirmă Suetoniu, Nero dorea să se producă în public cîntînd din orgă şi din choraulos.

Urmaşii lui Nero îl continuă: Caligula îşi trezea în toiul nopţii supuşii săi pentru a le interpreta scene dramatice, acompaniate fiind de cîntăreţi şi flautişti, iar împăratul Heliogabalus se producea în faţa curţii sale ca dansator, cîntăreţ şi actor.

Şi în secolul al II-lea al e.n., în Roma imperială întîlnim aceeaşi atitudine faţă de muzică şi de muzicieni, Lucian de Samosatha relatează cazul cîntăreţei Pantheea, al cărei glas a cucerit inima împăratului Lucius Verus. Hadrian răsplătea cu generozitate pe poetul-muzician Mesomede din Creta, care a locuit la Roma, iar la începutul secolului următor, împăratul Caracala îi va ridica acestuia un monument în Creta, locul de baştină al poetului muzician.

Nu posedăm nici un document notat al muzicii latine. În schimb, s-au găsit două *imnuri* aparţinînd lui *Mesomede. Imnul către soare* şi cel către *Nemesis* fac parte din cele trei piese descoperite într-un manuscris bizantin, semnalate de Vincenzo Galilei în *„Dialogo della musica antiqua e della moderna"* (1581). Piesele ne dau o imagine a stilului muzicii aflate în uz, muzică considerată a fi de cel mai înalt nivel artistic.

Interesul pentru muzică a continuat şi în secolul următor, însă, dacă în înalta societate romană se preţuiau încă creaţiile relativ valoroase, marea majoritate a cetăţenilor dădeau dovadă de un gust artistic tot mai scăzut. Amintim doar spectacolele de circ sau luptele din arene, care ofereau poporului scene de mare cruzime sau de obscene distracţii. Chiar şi pantomimele, spectacolele artistice cele mai preferate, au decăzut treptat. Contactul cu stilul de viaţă al despoţilor orientali a avut drept urmare imitarea acestora, în ceea ce priveşte orgiile la ospeţe, muzica slujind la crearea atmosferei specifice. Cîntăreţele de origine siriană *(ambubaiae)* au fost primele femei care au păşit pe scenă, lucru nepermis în tragediile şi în comediile antice.

Un alt aspect al decadenţei culturii muzicale este acel al preferinţei exagerate acordate virtuozităţii. Încă din I-ul secol al e.n., scriitori ca Ovidiu sau Quintilian, descriu cu admiraţie măiestria şi virtuozitatea artiştilor muzicieni.

Scanned with OKEN Scanner

Dezvoltarea practicii muzicale și pătrunderea ei în viața romană au stîrnit la început proteste. Scipio Africanul (sec. III î.e.n.), era profund revoltat de faptul că tineretul frecventa școlile unde se învăța cîntul, deoarece tradiția considera aceasta ca fiind rușinos pentru un om liber. Și contemporanul său, Cato Censotius, are aceleași păreri. Cu timpul, însă, atitudinea se schimbă, dovadă sînt numeroase pagini în scrierile lui Cicero, opere în care face confesiuni asupra pregătirii sale muzicale, subliniind unele aplicații ale muzicii în arta oratoriei. Găsim considerații despre expresivitatea muzicii sau despre percepția sonoră, dar chiar și informații asupra semanticii artei sunetelor.

Cicero a fost martorul unei rapide transformări a gustului publicului și, implicit, a atitudinii față de muzică. El ne aduce mărturii asupra discernămîntului muzical al unei bune părți din public, asupra primatului chitarodiei în preferințele oamenilor de gust, ceea ce denotă un oarecare rafinament ; nu lipsesc nici pasajele în care arată exagerările zgomotoase ale muzicii de divertisment.

Îmbrățișînd toate aspectele vieții muzicale, Cicero ajunge la unele considerații cosmogonice de tip pitagoreic, privitoare la armonia muzicală a universului. Toate acestea oglindesc o scurtă perioadă de relativă înflorire a culturii muzicale romane.

Spiritul roman n-a fost însă prielnic redresării culturii muzicale, preluate de la greci în momentul declinului ei. Seneca, deși credea în capacitatea muzicii de a influența omul, se pronunță împotriva ei. Astfel, deși afirma că Pitagora liniștea sufletul cu sunetul lirei, că sunetele trîmbiței dinamizează omul, nu se sfia să considere că acei cărora le rămîn în ureche ecourile muzicii sînt împiedicați să gîndească sau să se apuce de lucruri serioase. Atunci cînd dădea exemple de armonie sufletească, el recurgea, totuși, la comparația cu un cor în care se unesc armonios vocile și instrumentele. Referitor la cor, Seneca descrie starea de decadență, afirmînd că, în vremea sa, corurile nu mai aveau noblețea celor vechi, ci ele produceau sonorități puternice disonante, acele *„concentus ex dissonis"*.

Ascultînd astăzi imnurile lui Mesomede și confruntîndu-le cu textele grecești mai vechi, dar și cu informațiile extramuzicale din scrierile latine contemporane, putem reconstitui climatul muzical al Romei imperiale. Mai dăinuia ceva din simplitatea impresionantă a muzicii clasice grecești. Cîntecele lui Mesomede mai mențin acel patos viguros, înnobilat de reținerea olimpiană. Dar acest stil nu aparține decît unei înfime părți din muzica practicată. Petrecerile și ospețele zgomotoase au redus muzica la rolul de adjuvant al satisfacțiilor imediate. Coreografia desăvîrșită a pantomimelor folosea doar o muzică de violență sonoră și de exacerbare ritmică.

Nu este de mirare că gînditorii vremii, asistînd la noua condiție a muzicii au început să conteste funcția etică a artei, refuzîndu-i capacitatea reflectorie și considerînd-o drept mijloc de satisfacere a simțurilor.

Sextus Empiricus, filozof grec sceptic (sec. II e.n.), ia poziție împotriva muzicienilor și a muzicii înseși în scrierea sa *„Contra învățaților"* (cartea a 6-a). Cu un secol înainte, Philodemos din Gadara, contemporanul lui Cicero, neagă teoriile platoniciene și aristotelice despre

Scanned with OKEN Scanner

muzică, considerînd că această artă n-are alt efect asupra omului, decît acela de a-i produce satisfacții senzoriale.

Importată de romani, muzica greacă n-a putut fi regenerată, dimpotrivă, i s-a grăbit declinul. Din alte părți îi va veni seva înnoitoare. Mai întîi din Orient, apoi din Nordul în care băștinașii și migratorii, vor aduce în cultura muzicală a Europei noi expresii și noi formule revitalizînd-o.

BIZANȚUL ȘI SPLENDOAREA SA

Orașul de pe malurile Bosforului, devenit după căderea Romei capitala Imperiului roman, avea să fie timp de mai bine de un mileniu focarul une isplendide culturi muzicale, ce se va răspîndi și confrunta în Europa cu diferite culturi muzicale, contribuind la înflorirea acestora. Dar, o dată cu decăderea Bizanțului și cu dispariția Imperiului de Răsărit, strălucirea vechii culturi se va șterge, rămînînd să viețuiască în unele vechi mînăstiri italiene, păstrătoare de tradiții, în strana mînăstirilor din țările supuse turcilor și în folclorul popoarelor răsăritene, cărora stăpînirea otomană nu le-a oprit practicarea ritualului creștin ortodox.

Pentru a retrăi magnificența manifestărilor muzicale bizantine ne vom opri în Bizanțul lui Justinian (sec. VI), împăratul sub care Anthemius din Tralles și Isidor din Milet au clădit monumentala catedrală Sfînta Sofia.

Bazileul a inaugurat somptuoasa biserică în anul 537, după ce cu opt ani în urmă, închisese *„Academia Atenei“*, și, o dată cu ea, toate școlile suspecte de păgînism. El a stabilit desfășurarea ceremoniilor, fixînd numărul slujitorilor de cult la nu mai puțin de patru sute douăzeci și cinci.

Domnia lui Justinian va rămîne în istorie ca un prim moment de referință al autorității imperiale, marcînd începutul apusului culturii antice-greco-latine și zorile celei bizantine.

Din nefericire nu avem nici un manuscris muzical din acea vreme pentru a reface, măcar parțial, ambianța sonoră. Avem posibilitatea însă de a contempla mărețele edificii sau acea mărturie a fastului muzicii, pe care ne-o oferă basorelieful de pe obeliscul circului din vremea lui Teodosie cel Mare (sec. IV), unde este înfățișat Teodosie, cu întreaga curte, asistînd la o scenă de balet. Printre instrumentiști se pot observa doi mînuitori de orgi portative. Totodată, din rînduielile stabilite de Justinian, putem afla despre interdicția femeilor de a cînta în biserică și în teatru, despre misiunea cîntăreților de la palat *(kraktai)* sau a celor de la biserică *(psaltai)*.

Din mărturiile scrise ale epocii ne informăm despre schimbarea totală a opticii în concepțiile despre muzică. Atît Ioan *Hrisostomul* (sec. IV) cît și *Dionisie Areopagitul* (sec. IV) ne vorbesc despre originea „divină“ a muzicii și despre „revelația“ pe care o are muzicianul auzind cîntecul îngerilor. Așa se explică, de ce muzicianul bizantin nu concepea creația muzicală ca o conștientă invenție proprie, ci ca o elaborare

Scanned with OKEN Scanner

pe baza unor modele păstrate prin tradiție și transmise oral. Aportul creatorului era foarte redus, în schimb contribuția poetului era mai bogată în momentul creării genurilor.

Bizanțul a cunoscut diferite genuri de reprezentații teatrale : ca scene din viața greacă *(palliata)*, scene din viața Romei *(togata)*, drame satirice *(atellana)*, comedii cu muzică și dans *(tabernaria)*, comedii cu improvizații, însoțite de dans *(ritonike)*, scurte piese *(planipedaria)* și comedii mimate.

Canoanele diferitelor sinoade, ca și scrierile părinților bisericii au condamnat însă manifestările teatrale ca fiind de origine păgînă și, deci, instrumente ale diavolului. Muzica instrumentală, datorită, mai ales, prezenței sale în ritualurile necreștine, și-a atras și ea anatema bisericii. Cu cît înaintăm spre finele primului mileniu, cu atît influența bisericii este mai puternică. Pe măsură ce bazileul va dispune și de ierarhia bisericii, viața artistică publică a Bizanțului va fi tributară teologiei creștine. În intimitate, cîntecele și dansurile ce însoțeau ospețele nu aveau nimic comun cu cele prescrise de canoane sau recomandate în epistole și în omilii.

Cu toată ofensiva întreprinsă de biserică împotriva manifestărilor artistice „păgîne", cu greu au putut fi înlăturate din viața Bizanțului ceremoniile artistice, prilejuite de jocurile olimpice, de orgiile din Maiuma, desfășurate în cinstea lui Dionysos și a Aphroditei, de serbările Kalendelor. Oprite de canoane, aceste manifestări, care cuprindeau diferite reprezentații teatrale, pantomime, dansuri și cîntări s-au perpetuat, parțial, în cadrul unor festivități tolerate de biserică.

Întrucît disputele în jurul cultului icoanelor au provocat adevărate războaie interne, soldate cu distrugeri și incendieri, nu se găsește nici un manuscris bizantin anterior secolului al IX-lea. Face excepție manuscrisul găsit la *Oxyrinchos* (Egipt), datat din secolul al III-lea și considerat ca ultim vestigiu al muzicii Greciei antice. Textul creștin și formulele melodice asemănătoare muzicii orientale îl fac pe bizantologul, Egon Wellesz să-l încadreze ca prim monument al muzicii bisericii din Răsărit.

Întrucît din secolul al IX-lea se găsesc bogate culegeri de cîntece liturgice, și tot din acest secol ne-a rămas „*Cartea ceremoniilor*" a lui Constantin Porfirogenatul, vom zăbovi în Bizanțul acelor vremi, deoarece, pe lîngă imaginea pe care ne-o pot furniza documentele literare, se poate realiza și o aproximativă reînviere a climatului muzical.

În timpul domniei lui Constantin VII Porfirogenetul, cultura muzicală bizantină se afla la apogeul perioadei ei clasice. Aflat la răscrucea Europei cu Orientul, Bizanțul va însemna pentru istoria culturii muzicale, centrul în care va înflori o muzică adusă din Orientul apropiat și fuzionată cu vestigiile culturii muzicale eline. Absența documentelor notate din intervalul cuprins între secolele III și IX îngreunează înțelegerea constituirii muzicii bizantine. Cert este faptul, că în acest timp au trăit și au creat cei mai importanți muzicieni, care au pus temelia culturii muzicale bizantine.

Sub bolta cupolei mînăstirii Moldovița, una din acele vestite exemplare de artă arhitectonică și picturală moldovenească, sînt zugrăviți patru sfinți muzicieni : *Efrem Sirianul*, *Andrei Cretanul*, *Ioan Damaskinul* și *Ioan Kukuzelos*. La aceștia trebuie alăturat Romanos Melodul

Scanned with OKEN Scanner

(sec. VI), sirian stabilit la Bizanț, care continuă stilul lui Efrem, Cosma din Maiuma și Theophan Graptos (sec. VIII), ambii din Ierusalem, ca și Ioan Damaskinul care a realizat „*Octoihul*", culegerea de cîntări rînduite pe opt glasuri.

Mai toți acești muzicieni nu sînt bizantini, ci provin din Orientul apropiat, fapt care confirmă originea, în mare parte, siriană a culturii bizantine. La dezvoltarea acestei culturi vor contribui și cei trei călugări de la mînăstirea Stoudion din Constantinopol, Theodor, Iosif și Theofanes, care și-au înscris numele lor în lupta pentru apărarea ortodoxiei în vremea disputelor iconoclaștilor. Dintre muzicienii al căror chip se află zugrăvit la Moldovița, Ioan Kukuzelos (sec. VIII) aparține unei noi etape a istoriei muzicii bizantine, caracterizată prin tendința de îmbogățire melodică și prin preocupări de calofilie.

La răscrucea dintre cele două milenii, muzicianul bizantin nu se preocupa de șlefuirea artizanală a cîntului, tradiția siriană fiind încă puternică. Preluînd-o, Bizanțul și-a făurit cultura sa muzicală pe care a iradiat-o în Europa. În afară de psalmodierea preluată din ritualul sinagogii ebraice, în practica muzicală bizantină au fost incluse și acele imnuri, cu care autorii sirieni au îmbogățit muzica religioasă, spre a contracara acțiunea unor „eretici". *Imnurile* erau, în majoritatea lor melodii provenite din practica populară, cărora li se adaptau texte religioase, făcîndu-se astfel, muzica liturgică mai accesibilă și mai atrăgătoare. Procedeul nu este propriu numai primelor secole ale creștinismului, ci a constituit și mai tîrziu un mijloc de atragere a noilor prozeliți.

Atît funcția cultică a imnurilor, cît și perpetuarea unor „modele", au împiedicat o dezvoltare mai mare și mai rapidă a limbajului. Cîntările și-au păstrat o simplitate impresionantă, atît timp cît dezvoltarea poeticii religioase nu a impus genuri noi. Întrucît în practica cultului ortodox se dă o mai mare extindere slujbelor de seară și de dimineață, al căror conținut variază zilnic, s-a dezvoltat o poezie religioasă mai bogată decît în Occident, unde centrul de greutate îl constituie missa, celebrată zilnic și avînd structură fixă. Așa se explică apariția în muzica Bizanțului a unor genuri muzical-poetice noi : *troparion, kontakion* și *kanon. Troparionul* este o piesă redusă ca dimensiuni, fiind un comentariu cîntat între versetele psalmilor. De dimensiuni mai mari este *kontakionul,* avînd rolul unei învățături morale. Genul a fost ilustrat de unul dintre cei mai mari muzicieni ai Răsăritului, Romanos Melodul (sec. VI). Hotărîndu-se ca la slujbe să se țină predici, funcția kontakionului dispare, în schimb se creează un gen mai amplu, *kanonul,* compus din nouă ode cu caracter de implorație. Andrei Cretanul, Cosma din Maiuma și Ioan Damaskinul au dezvoltat acest gen, rămas în uz pînă în zilele noastre.

În privința stilului muzicii bizantine din vremea lui Constantin VII, manuscrisele cele mai vechi denotă o simplitate clasică, textul poetic fiind însoțit de o melodie silabică *(stilul irmologic)* sau cu unele melisme care nu îngreunează înțelegerea cuvintelor *(stilul stihiraric).* Pe măsură ce ritualul se complică, cîntărețul va tinde să îmbogățească melodica. În acestea împrejurări, vocalizele, de care nici muzica sinagorii nu era străină, capătă tot mai mult loc în melopeea bizantină, dînd naștere stilului psaltic, caracterizat prin preponderența melismelor care împiedică înțelegerea textului.

Scanned with OKEN Scanner

Fiind în permanent contact cu muzica asiatică, muzica bizantină n-a rămas străină de variatele arabescuri sonore ale vocalizelor orientale și de rafinamentul microintervalelor, care au îmbogățit expresia melodiei, dîndu-i un farmec specific, și pretinzînd o iscusință în domeniul tehnicii vocale.

Muzica cultă a Bizanțului s-a dezvoltat în cadrul și sub influența bisericii. Muzica laică, în general anatemizată de biserică, a rămas nescrisă, cu excepția muzicii de palat, din al cărei repertoriu se cunosc „*aclamațiile*", de origine romană, adică acele cîntări de slavă adresate bazileului și familiei imperiale. Grupuri de cîntăreți de la „Hagia Sofia" sau de la „Sfinții Apostoli" cîntau aclamînd bazileul, iar la recepțiile din *Hrysotriclinium* cîntăreții și instrumentiștii intonau imnuri de slavă, dar și muzică de divertisment.

Imnurile de slavă erau de două categorii : eufemiile, poeme cu pretenții artistice și polihronion-urile, simple urări de viață lungă. La ceremonii, aclamațiile erau cîntate de două grupe de cîntăreți (kraktai), iar mulțimea relua refrenele, pe care corurile le cîntau alternativ. În procesiuni, cîntările erau executate atît de kraktai, cît și de corul psaltai-lor al slujitorilor bisericii, iar mulțimea repeta refrenele. Aclamații mai bogate se executau la reîntoarceri victorioase din războaie, precum și la diferite sărbători religioase sau de origine precreștină.

Din documentele rămase, se poate constata, că muzica aclamațiilor nu se deosebea prea mult de cea bisericească, evoluînd de la cîntarea silabică la cea melismatică, foarte mult împodobită. La unele ceremonii participau și instrumentiști *(paignotai)* care cîntau din trîmbițe, corn cimbale, fluiere sau orgă portativă.

Muzica acelor vremuri rămasă în documente, reflectă doar o anumită zonă spirituală și afectivă a bizantinului, și anume, climatul ceremoniilor în care omul de rînd nu participa decît ca spectator.

În lipsa unor documente privind muzica laică, a omului de toate zilele, putem descifra unele aspecte din muzica religioasă, în care s-au strecurat în toate timpurile elemente populare, laice.

Nu vom găsi ecouri ale muzicii omului în cîntările de slavă, ci în cele ale kontakion-ului și ale kanonului. In kontakion, fiind vorba de o bogată poezie religioasă, muzica nu are de tradus numai sentimentele de adorație, ci o bogată gamă de imagini din universul afectiv individual. În kanon, fiind vorba de o rugă de mari dimensiuni, muzica are un vibrant lirism al omului îndurerat, care imploră îndurare.

Caracterul liric se evidențiază, mai ales, în epoca următoare, în secolele XI—XIV, cînd vocaliza devine precumpănitoare. Desprinsă de carcasa cuvîntului, melopeea vocalizată se poate undui după impulsurile inimii și atunci dependența de un „*irmos*" sau de o formulă de „glas" devine din ce în ce mai slabă. Pe măsură ce se dezvoltă melica vocalizelor, caracterul liric, omenesc se conturează mai pregnant. Abuzurile vocalizelor țin de practica unei virtuozități, componistice și vocale marcînd începutul decadenței unei arte, al cărei declin este paralel cu cel al magnificienței Imperiului bizantin și a curții sale.

Un alt aspect al muzicii bizantine este acela al raportului dintre melodii și pattern-urile glasurilor. Concepția mistică despre esența divină a muzicii impunea respectarea formulelor consacrate, cîntărețului-autor nerămîndu-i decît să muleze pe o schemă dată devenirea melodică și să

Scanned with OKEN Scanner

realizeze variații libere pe o temă dată. „*Glasurile*“ bizantine nu sînt propriu-zis „game“, ci formule-pilon, caracteristice pentru categorii afective și, mai ales, caracteristice sferelor stilistice ale locurilor de proveniență, ceea ce conferă o mare bogăție expresivă și o mare diversitate stilistică.

Trebuie să amintim, că datorită microintervalelor și a permanentei invenții melodice în vocalize, nu s-a ajuns la practicarea polifoniei ; toată muzica bizantină a fost și a rămas monodică pînă în zilele noastre.

Așezat la poarta Europei spre Asia, Bazințul a împrumutat formule și „glasuri“ din hinterlandul euro-asiatic, care, contopite cu moștenirea Greciei antice și cu influențele venite din Nord, au dat culturii muzicale bizantine o incomensurabilă bogăție melodică, care a deschis imense perspective culturii muzicale europene.

ROMA — ȘI VISUL UNUI NOU IMPERIU

O gravură de pe un manuscris aflat în biblioteca din München, ne înfățișează un prelat, mînuind un monocord și dictînd unui călugăr ceea ce un porumbel îi șoptește la ureche. Manuscrisul, provenit de la mînăstirea Sankt-Gallen, redă legenda după care papa Gregoriu I ar fi alcătuit, inspirat de Sfîntul Duh, antifonarul devenit obligatoriu în biserica creștină de Apus. De aici, denumirea de *cînt gregorian*, dată cîntărilor monodice cu text latin, practicate în biserica catolică.

Întrucît nu avem documente notate de pe vremea lui Gregoriu, vom prelua informații din scrierile lui Joannes Diaconus (sec. VIII), care încearcă o biografie a presupusului fondator al cîntului bisericii catolice. Cît despre climatul muzical din acea vreme, vom proceda conjectural, deoarece s-a constatat că în cîntările gregoriene s-au păstrat secole de-a rîndul autentice vestigii, nu numai ale formulelor romane, ci și ale unora mai vechi care atestă înseși originile cîntului gregorian.

Rolul lui Gregoriu I în determinarea și în răspîndirea cîntului care-i poartă numele, este subiectul unor ample controverse. Cert este faptul că sub pontificatul său a început acțiunea de unificare a repertoriului în biserica apuseană, moment important al istoriei muzicii, fiindcă în creuzetul limbajului muzical, impus Occidentului, se vor contopi formule, uneori chiar cîntări integrale, din Orient și din strălucitoarea cultură bizantină cu cele ale riturilor apusene, în care sînt prezente elemente autohtone precreștine.

Oprindu-ne la Roma, în anii următori potificatului lui Gregoriu I, vom înțelege marea cotitură a istoriei. Căci acest papă, căruia i se atribuie pretinsa „reformă“, este adulat de unii pentru că a dat măreția unui cînt care va deschide drumul înfloririi culturii muzicale apusene. În schimb alții văd în cîntul gregorian o piedică în dezvoltarea culturii muzicale a Europei. Desigur, adevărul se află la mijloc.

Prăbușirea Imperiului roman de Apus și crearea diferitelor regate ale barbarilor au adus confuzii și nesiguranță în această parte a Europei. Creștinarea popoarelor a făcut să înmugurească visul unei reconstituiri a imperiului. Episcopul Romei, bizuindu-se pe prestigiul „orașului etern“,

Scanned with OKEN Scanner

se erijează în șef al bisericii creștine, fapt care va duce la marea schismă (în anul 1054) între biserica din Răsărit și cea din Apus. Dar în zilele de strălucire ale curții imperiale de la Constantinopole, episcopul Romei nu-și putea impune hegemonia. Totuși, considerîndu-se primat al bisericii apusene, papa Pelagius II, trimite la Bizanț, ca reprezentant diplomatic, pe arhidiaconul Gregoriu, viitorul papă. La Bizanț domnea Tiberios I, succesorul lui Justinian. Aici, Gregoriu locuiește împreună cu arhidiaconul Leandru, ambasadorul Spaniei, în casa unui prelat grec, Eulogios. O prietenie strînsă se leagă între acești trei oameni care vor deține funcții înalte, nu fără legătură cu destinele muzicii europene : Gregoriu succede ca papă lui Pelagius II, Eulogios devine patriarh al Alexandriei, iar Leandru, arhiepiscop de Sevilla.

Revenit la Roma, Gregoriu I, preocupîndu-se de muzica cultică, în calitate de arhidiacon roman, nu a uitat cele văzute și auzite la Bizanț, astfel că, în tot ceea ce a întreprins în domeniul organizării muzicii de cult, se va resimți experiența acumulată în anii petrecuți în capitala răsăriteană.

Dar rădăcinile bizantine ale cîntului gregorian nu se rezumă la legătura făcută prin Gregoriu. Creștinismul s-a propagat în Apus de către misionari orientali, care au adus cu ei cîntările provenite din sinagoga ebraică, din practica primelor comunități organizate, din Siria și, ulterior, din muzica Bizanțului care a fost secole de-a rîndul cel mai înfloritor centru muzical creștin. După modelul bizantin, au fost introduse în cult *imnurile*, acele cînturi care aveau o linie melodică mult mai atrăgătoare decît monotona psalmodiere de proveniență sinagogală. Deja în secolul al IV-lea, episcopi ca Ambrosius din Milan, Hylarius din Poitiers, Prudentius din Spania și Augustinus Aurelianus din Hippona (Africa de Nord) au introdus în diocezele lor practica imnurilor, care aduceau un farmec nou muzicii de cult.

Notațiile, dacă existau, erau rudimentare. Notația, cunoscută sub numele de ekfonetică, nu consemna decît aproximativ inflexiunile melopeei. Ca urmare, transmiterea se făcea, cu prioritate, oral. Deci, ca și în cazul muzicii laice populare, o dată cu comunicarea unei cîntări, fiecare opera, conștient sau nu, modificări.

Cultura muzicală specifică fiecărui popor, cu stilul propriu practicii muzicale anterioare creștinării, și-au pus amprenta în desfășurarea noului cult. În pofida unei religii, ce se voia unică și ritualul uniform, fiecare centru își avea cîntările proprii și ritualul său. Din multitudinea riturilor, unele au supraviețuit impunerii gregorianului : *gallicanul* (în Gallia, parte din Spania și din Elveția). *pelasgianul*, *mozarabul* (în Spania ocupată de mauri, core perpetuează stilul creațiilor lui Leandru) și, mai ales, *ambrozianul* (care persistă și astăzi la Milano).

Momentul istoric, reprezentat de Gregoriu I, îl constituie încercarea de a fuziona elementele orientale, trecute prin filtrul sensibilității muzicale a popoarelor apusene, cu cele ale cîntului vernacular, cu precumpănire ale milanezului și ale romanului. S-a crezut, că Gregoriu I a încercat impunerea cîntului roman, apoi, s-a emis ipoteza unui rit vechi roman, diferențiat de cel gregorian. Cu toate acestea, acțiunea de culegere și de selectare pare să fi început anterior lui Gregoriu. Dovadă că fondarea acelei „*Schola cantorum*", atribuită lui Gregoriu, de Joannes Diaconul, pare să aparțină papei Leon I, cu mai bine de o sută de ani.

Scanned with OKEN Scanner

înainte. Oricum ar fi, în secolul al V-lea și în cel de al VI-lea, se tinde la o codificare a cîntărilor, o dată cu expansiunea politică a papei, care urmărea și unificarea organizatorică a bisericii de Apus și acordarea practicii muzicii bisericești cu teoria.

Teoreticienii vremii, Boetius Alipius și Cassiodorus, au adaptat teoria muzicii eline la noua spiritualitate creștină, proclamînd genurile diatonice drept singurele propice cultului.

Cîntul gregorian, răspîndit în vestul Europei, are un caracter exclusiv diatonic. Aceasta înseamnă că scările utilizate cuprindeau numai tonuri și semitonuri, în timp ce în muzica orientală și cea grecească tîrzie existau scări în care intervalele, mai mari de un ton, cît și cele mai mici de un semiton, dădeau un caracter mai uman unduirilor melodice. Scările respective purtau denumirile de cromatice și enarmonice. Legenda vrea ca papa Gregoriu, sprijinindu-se pe modurile formulate de Cassiodorus, să fi înlăturat cîntările cromatice și enarmonice, ca neadecvate spiritului bisericii.

Mai sigur este însă faptul că, răspîndindu-se cîntările de proveniență bizantină și orientală, intonarea intervalelor menționate mai sus, era foarte dificilă pentru occidentalii ale căror cîntece populare erau exclusiv diatonice. Se explică astfel, de ce urechea și laringele apusenilor erau refractare asimilării cîntărilor cromatice și enarmonice. Așa se face că în biserica apuseană, cîntul gregorian, epurat sau nu de Gregoriu, a căpătat caracterul său eminamente diatonic.

Diatonizarea a însemnat, pe de o parte, sărăcirea expresivității cîntecului, lăsîndu-i însă o noblețe și o seninătate, adecvate cultului. Totodată, diatonizarea a facilitat apariția cîntării pe mai multe voci, ceea ce a însemnat un enorm cîștig în dezvoltarea limbajului muzical.

LA CURTEA DIN MONTFERRAT

În plin Ev Mediu au loc cruciadele, acele nefaste expediții pe care biserica și principii Apusului le-au inițiat sub lozinca eliberării Ierusalimului de sub musulmani, în realitate, sub scopul ascuns al cuceririi de noi teritorii. Sărăcimea s-a înrolat și ea, dusă de mirajul dezrobirii din lanțurile iobăgiei. Cei rămași acasă continuau să-și ducă viața normal.

Între războaie, principii și nobilimea trăiau viața de curte, cu toate desfătările ei, inclusiv cele muzicale. Ei înșiși, poeți-muzicieni, creau versuri și muzică alături de menestrelii din serviciul lor sau de jongleurii, care colindau tîrgurile și castelele, vehiculînd creațiile, fapt care explică osmoza dintre muzica cultă și cea populară.

Oprindu-ne la începutul mileniului al doilea, în ținutul Proveței, al cărei culturi muzicale a lăsat nenumărate mărturii, vom descoperi un bogat tezaur de muzică, legată nemijlocit de viața omului, fie că se practica la castelul seniorial, fie că se cînta la răscruce de drumuri sau în piețele publice.

În sudul Franței, la curtea lui Bonifaciu II de *Montferrat*, se afla în slujba marchizului un tînăr și talentat poet, Rambaut de Vaqueiras. Fiu al unui cavaler sărac, Rambaut fusese, mai întîi, jongleur la curtea

Scanned with OKEN Scanner

lui Guillaume de Baux, principe de Aurenga. Tînărul Rambaut, deşi de origine socială modestă, a fost făcut cavaler de către marchizul de Montferrat, datorită talentului său poetic. O dată cu rangul obţinut, el a cîştigat şi inima tinerei doamne Beatrice, sora marchizului, măritată cu seniorul de Savona. Cum în lumea noblеţei feudale, datorită căsătoriilor de interes, adevărata dragoste părea a fi numai cea adulterină, iubirea lor a generat înflăcărate *canso*-uri de iubire, O intrigă curteană a umbrit această frumoasă idilă, încît nefericitul Rambaut, trist şi taciturn, şi-a pierdut toată verva, nemaivoind să ia parte la desfătările castelului.

Într-o seară, însă, nişte *„vielatores"*, veniţi din ţinuturile regelui Franţei, au cîntat la castel o frumoasă *estampidă*, melodia unui dans foarte la modă atunci. Atît de mult a plăcut *son*-ul, „melodia estampidei, încît toţi şi-au exprimat dorinţa de a o auzi cîntată pe cuvinte. Trebuia improvizat un *dit* (poezie) pentru ca estampida să devină un *cans* (cîntec, chansonă). Privirile tuturor s-au îndreptat spre Rambaut care, gînditor, părea absent. Marchizul l-a îndemnat să-şi dea frîu liber imaginaţiei sale, după audierea minunatului son, cîntat în preajma unei atît de preţuite doamne, dar nefericitul îndrăgostit nu s-a clintit... Atunci, marchizul a rugat-o pe Beatrice să-i solicite, ea însăşi, dit-ul. Înduplecat, Rambaut a cîntat cu efuziune cunoscuta *Kalenda Maia"*, mărturisind că nimic nu-l mai impresionează atît timp cît nu primeşte un semn de reînnoire a preţuirii sale. Textul, destul de lung, ne reda dragostea fierbinte a tînărului şi dorinţa de a vedea răpus pe gelosul clevetior care i-a cauzat îndepărtarea. Ca orice *chanson*-ă de *amour courtois*, îndrăgostitul declară că va muri, dacă va fi să plece.

Era în tradiţia poeziei de dragoste curteană, ca îndrăgostitul să iubească, să spere şi să se mulţumească doar cu un zîmbet sau o privire drăgăstoasă. Acest crîmpei din viaţa de castei ne oferă o imagine a ceea ce însemna muzica în viaţa de toate zilele.

Seniorii, mai mari sau mai mic, *trubadurii* sau alteori angajaţii lor, *menestrelii şi jongleurii*, muzicanţi ambulanţi, care colindau castelele, practicau arta poeziei unită cu muzica. Nu întotdeauna muzica era creată o dată cu versurile. De cele mai multe ori, pe *un son* de circulaţie populară, adus de jongleuri, se improviza poezia, aşa cum s-a întîmplat cu estampida *„Kalenda Maia"*, care din cîntec de dans, a devenit, prin adăugarea textului lui Rambaut, o *reverdie*, un cîntec de primăvară şi al iubirii.

Această frumoasă poveste de iubire ne oferă imaginea unei frînturi de viaţă din epoca trubadurilor (sec. XII—XIII), cînd în lumea seniorilor feudali înflorea o artă, ce prevestea zorii unei noi culturi, cea a Renaşterii. Dacă povestea poate fi o închipuire, minunatul cîntec, *Kalenda Maia*, este o realitate. Poezia, în limba provensală (lanque d'oc) este ea însăşi muzică, prin sonorităţile de carillon, realizate de asonanţe. Cît despre melodie, ea nu şi-a pierdut din farmecul ei, în orice versiune am asculta-o.

Rambant de Vaqueiras a trăit şi a creat în ultimele decenii ale secolului al XII-lea, cînd în sudul Franţei, cu deosebire în Provenţa, numeroşi seniori se ocupau cu arta acelui *„gay sçavoir"*, cu creaţia poetică şi muzicală, care traduce fidel *trobar*-ul provenisal. De aici şi numele de *trubaduri*, dat poeţilor-muzicieni din Sud şi de *truveri*, celor din Nord.

Scanned with OKEN Scanner

Începînd de la finele secolului al XI-lea și pînă la mijlocul secolului al XIII-lea, înflorește o bogată cultură muzicală laică, la al cărei dezvoltare contribuie atît seniorii cît și oamenii de origine mai modestă. Seniorii aveau o cultură muzicală formată în școlile mînăstirești, unde muzica se preda cu seriozitate, fiind una din disciplinele *quadrivium*-ului. Este firesc, deci, ca atunci cînd trubadurii de viță încercau să inventeze muzică pe text poetic să fie influențați de amintirea cîntului gregorian, pe care îl învățaseră în tinerețe. Ar fi greșit să credem, că muzica bisericească a fost singurul sau principalul izvor al muzicii trubadurești. La castele veneau adesea *jongleuri*, muzicanți ambulanți, a căror activitate se desfășura la curte, în tîrguri și în sate. Ei colportau creațiile trubadurilor și, firește, cele populare pe care le aveau, în mod necesar, în repertoriu.

Cîntecele populare, în special cele de dans, aveau mare trecere la curți, încît adeseori trubadurii creau versurile lor, avînd în vedere melodiile auzite, mai ales cînd era vorba de o creație poetică cu sensuri clare, fără ermetismele și încifrările destinate cunoscătorilor. Cînd era vorba de o poezie bogată în virtuozități de construcție, melodia putea fi mai elaborată.

Atît într-o *alba* (chanson de l'aube) anonimă *„Bem platz, longa nuech osura"* cît și în chansona *„Languand li jorn son lane en mai"* a lui Jaufré Rudel, recunoaștem elaborări savante, care denotă stăpînirea unui iscusit meșteșug în construcția melodică și un autentic simț artistic, realizînd o fuziune între spiritul muzicii gregoriene cu cel al muzicii populare. Un număr impresionant de cîntece trubadurești au însă simplitatea, prospețimea și farmecul cîntecelor populare. Balada anonimă *„A l'entrada del tems clar"* și admirabila reverdie *„L'autrier jost una sebira"*, aparținînd lui Marcabru, sînt melodii fără urmă de prețiozitate sau de alambicare. Ele au prospețimea și ingenuitatea cîntului sincer al omului simplu care, exprimîndu-și trăirea, nu căuta efecte artistice.

Tematica creației trubadurilor este foarte bogată, reflectînd, din plin, aspecte ale vieții din acele timpuri. Acea dragoste curteană (amour courtois), mai puțin sinceră, mai sofisticată, care caracterizează societatea feudală, ocupă un loc important în creații.

Pe de o parte, sentimentul iubirii este idealizat în așa măsură, încît devine o năzuință onirică. Se cunoaște cazul lui Jaufré Rudel, îndrăgostit de principesa de Tripoli, aflată la mare depărtare, iar Rudel și-a cîntat iubirea sa, fără să-și cunoască adorata inimii sale. Legenda vrea ca trubadurul, plecat în cruciadă și căzînd bolnav, să nu poată muri decît în brațele iubitei, pe care o vede atunci, prima oară. Romantica legendă nu ne împiedică să constatăm, la acest trubadur o poezie convențională, în schimb un autentic dar melodic.

De foarte multe ori, dragostea era evocată în cadrul naturii sau în mediul rustic-păstoresc. În ciuda caracterului artificial și convențional al idilei dintre un cavaler și o păstoriță, melodia reverdiei *„Volez vos que je chant"* are un neasemuit farmec. În alte *canso*-uri, ca în acele *„chanson de toile"*, cîntecul tinerei care țese pînza așteptîndu-și iubitul, plecat în depărtări cu cruciada, sentimentul este mai autentic, după cum se poate

Scanned with OKEN Scanner

observa dintr-o chanson-ă, a unui anonim din secolul al XIII-lea, în care este mărturisit, cu sinceritate, dorul pentru cel plecat în cruciadă.

Dragostea adevărată o găsim în acel „cîntec al zorilor" *(alba),* în care amanții adulterini sînt păziți de un paj credincios, care le anunță ivirea zorilor. Chansonna de acest gen, *„Reis glorios"*, creată de Guirault de Borneilh este o mostră de măiestrie melodică și de autentică vibrație interioară, încît vestirea răsăritului devine un adevărat imn către soare.

Natura, cîntată alături de iubire în mai toate genurile, este tema centrala a pastorelelor, ca în „Cîntecul ciocîrliei" *(Quand vei l'aloete mova)* de Bernard de Ventadorn, una din giuvaerurile lirice trubadurești.

În afara temei iubirii, în creația trubadurilor, mai ales, în aceea a celor fără blazoane, se abordează teme privind viața de toate zilele, cu necazurile ei. Un *sirventes,* aparținînd lui Peire Cardenal, redă revolta aceluia, care, chiar în fața „judecății divine" clamează nedreptățile vieții. De altfel, acest trubadur sărac a aruncat săgeți ascuțite în poeziile sale, împotriva nobilimii și a clerului. La fel, cucernicul și talentatul călugăr, Montaudon, chemat pretutindeni să delecteze nobilimea, dar care dăruia fraților săi tot ceea ce primea, nu se sfia să zugrăvească aspectele reale ale vieții de la castel. De la el ne-a rămas *„Fort m'enoia s'o auzes dire"*, un *enueg* (cîntec de necaz), în care arată că nu mai poate suferi purtările urîte ale seniorilor, uneltirile scutierilor și clevetirea răutăcioasă a călugărilor. Cu excepția, *sirventes*-urilor și a *enueg*-urilor, care denunțau și satirizau racilele societății, cîntecele trubadurești oglindesc spiritul feudal, atît prin temele de *amour courtois,* cît și prin felul cum cîntau natura. Pentru ei, natura era decorul cel mai potrivit scenelor de dragoste sau locul unor idile pastorale convenționale.

Spiritul feudal este oglindit, mai ales, în cîntecele de cruciade, în care se exaltă eroismul cavaleresc și se îmbie omul simplu, să participe la nobila „expediție de eliberare a locurilor sfinte". Cîntecele de cruciadă, apeluri de circumstanță, n-au încălzit inima artistului sincer, astfel că, în acest gen nu găsim decît piese fără valoare artistică. O dovedește cîntecul *„Ierusalim mirabilis"* găsit într-un manuscris de la St. Martial din Limoge, a cărui melodie are, mai degrabă, aspectul unui monoton cîntec de pelerin.

Muzica trubadurilor provensali oglindește contopirea unor elemente melodice diverse, provenite fie din cîntecul gregorian, fie din cîntecul popular. Acestora li se adaugă figuri melodice prețioase ale unei arte voit rafinate. Dintre cîntecele create, circulația mai mare o vor avea acele pe care *jongleurii sau menestrelii* le învățau mai ușor și pe care le puteau deci vehicula. Bisericesc și laic, curtean și popular, sudic și nordic — iată aspectele contradictorii ale stilului artei trubadurilor, care se va răspîndi în Spania și Italia, în nordul Franței și în Flandra cît și în țările germane.

Pătrunderea mai adîncă a stilului popular în creația cultă a trubadurilor va fi și mai evidentă în nordul Franței, unde găsim manifestări muzicale nu numai din lumea seniorilor de la castele, ci și din viața burgheziei, care-și face intrarea în istoria muzicii în secolul al XIII-lea.

Începînd cu Guillaume IX de Poitiers, cu Macabru, cu Jaufré Rudel, care ilustrează începutul epocii de înflorire a artei trubadurești (începutul sec. XII) și terminînd cu Guiraud Riquer (finele sec. XIII), lirica

Scanned with OKEN Scanner

provensală a irumpt în istoria *zbuciumată* a muzicii medievale, marcînd un episod luminos în vremea acelor sîngeroase lupte pentru cuceriri de teritorii, a căsătoriilor princiare din interese și a meschinelor aranjamente care, schimbînd coroanele de pe un cap pe altul, dispuneau de viețile și de soarta atîtor oameni.

LA ARRAS — ÎN SECOLUL AL XIII-LEA

La începutul secolului al XII-lea în Provența, s-a cristalizat muzica trubadurilor, acea artă rafinată a castelului feudal, în care se infiltra continuu, datorită vehiculării cîntecelor de către *jongleuri,* muzica de circulație populară. Începînd cu ultimele decenii ale secolului, centrul de greutate al liricii muzical-poetice se deplasează spre nordul Franței.

La începutul secolului următor, al XIII-lea, cruciada Albigenzilor sărăcește ținuturile din sud, în timp ce nordul actualei Franțe devenea tot mai prosper. Orașele, care încep să se dezvolte, își conturau o viață artistică proprie, preluînd multe din caracteristicile artei de la curțile senioriale. Proaspătul burghez rîvnea și el la modul de viață spirituală a nobilimii. Dar, firește, genurile artistice preluate au fost adaptate profilului lui spiritual, de unde configurarea unui stil specific și a unor structuri adecvate.

Răspîndirea artei trubadurești în nord se datorează relațiilor dintre curți și circulației jongleurilor, dar și contactului oamenilor din nord cu cei din sud, în timpul cruciadelor. S-a realizat astfel o osmoză spirituală între cavalerii care iau parte la expediții, ca și între *menestrelii* acestora care își schimbau reciproc creațiile artistice. Într-o mică *„Pastourelle“*, datorată unui truver anonim din nord, putem remarca filiația între arta trubadurilor provensali și cea a truverilor din nord.

La acele „curți ale dragostei“, cenacluri literare frivole de la reședințele princiare sau regale din Reims, Blois sau alte castele, se întîlneau poeți-muzicieni din sud, cu renumiți poeți din nord, ca Chretien de Troyes sau Gauthier d'Arras.

Orașul de baștină al lui Gauthier, *Arras*-ul, reședința comitatului Artois, va deveni leagănul noii lirici franceze. Aici, un Jean Baudel, un Moniot d'Artois, și mai ales, un Adam de la Halle, supranumit „cocoșatul din Arras“, vor reda viața unei arte poetico-muzicale, care părea a-și trăi declinul. În Arras, ca și în tot nordul Franței, burghezia născîndă va cultiva acel *„gay sçavoir“*, cum denumeau nobilii arta poetică. Însă, noile creații vor avea un caracter popular, așa cum remarcă eruditul istoric literar francez, Lanson, „va întări contactul cu pămîntul și cu viața al spiritelor năucite de ascensiunea în sferele eterate ale devoțiunii sentimentale“.

Se cînta la castele, în tîrguri sau în piețele publice. Menestrelii și jongleurii dădeau glas instrumentelor, fie pentru a însoți cîntecele, fie pentru dansuri. *„Chansonele“* lui Collin Muset, acest talentat jongleur, devenit truver, sînt modele de simplitate melodică și de autentic realism, după cum ne-o dovedește chansona *„Quant je vois yver retourner“*. Apar, însă, și piese instrumentale lirice în care se renunță la ajutorul cuvin-

Scanned with OKEN Scanner

telor, rămînînd ca expresia să fie realizată doar cu mijloace pur muzicale. Din creaţia truverilor din Arras semnalăm un cîntec al unui anonim, intitulat „Cînd privighetoarea", ca una din primele piese instrumentale cu vădite sensuri descriptive, realizate prin onomatopee.

În biserică nefiind, în general, admisă muzica orgii, se foloseau aceleaşi instrumente ca şi în muzica laică : rebec, vielă, fluier, cornet, chalumeau, cromorne, trombon, tobe etc. De aceea, o primă notă stilistică specifică va fi coexistenţa unei simplităţi naive, populare, o ritmie clară şi o simetrie, cu linii melodice mai elaborate, mai sofisticate, create de acei care învăţaseră muzica la şcolile mînăstireşti şi care erau influenţaţi de austeritatea şi solemnitatea muzicii de cult. Tot ocala învăţaseră şi arta polifonică, arta suprapunerii mai multor voci, arta dominată de scolastică, ceea ce explică sonorităţile sobre şi dure, atunci cînd se cînta pe mai multe voci.

O altă caracteristică vine de la stadiul instrumentelor ce însoţeau cîntecele şi dansurile, instrumente destul de primitive, cu reduse posibilităţi de expresie, ceea ce a pus amprenta unui colorit frust sau pitoresc, căci sonorităţile instrumentelor respective nu se deosebeau prea mult de cele ale instrumentelor populare.

Din secolul al XIII-lea, ne-au rămas acele romane în versuri, în care erau intercalate cîntece. Cel mai bogat în interludii cîntate este *„Romanul lui Fauvel"* de Gervais de Bus, scriere satirică, în care sînt biciuite moravurile epocii. Numele eroului principal, un personaj fantastic, Fauvel, nu este decît un acrostih, alcătuit din viciile vremii : falsitate, avariţie, urîciune, vanitate, egoism, laşitate. În cîntecul *„Fauvel nous a faite present"* din *„Romanul lui Fauvel"*, se remarcă un ton solemn şi armonii aride, care oglindesc spiritul scolasticii muzicale medievale, stil pe care posteritatea l-a denumit *„Ars antiqua"*. Vocea este acompaniată de tromboni, numiţi pe atunci *saqueboutes*. Alt cîntec din acelaşi roman, este *„Bon vin doit"*, mai antrenant, căci aparţine cîntecelor de pahar. Se poate deslusi aici, atît influenţa cîntecului gregorian, cît şi cea a muzicii populare. Pe de o parte, melopeea senină, uşor tristă a melodiei gregoriene, pe de altă parte impulsurile ritmice dansante. Ansamblul vocal este însoţit de acele viori primitive, numite viele.

În ceea ce priveşte dansul, primatul era deţinut de *estampidă* sau dans regal. Muzica dansurilor este alcătuită din mai multe fraze numite *puncta,* care se derulau periodic. O specie mai scurtă a estampidei este dansul *ductia,* avînd un număr mai redus de puncte.

În secolul al XIII-lea, Arras-ul număra aproape 200 de truveri, în marea majoritatea lor aparţinînd burgheziei. O legendă arteziană ne spune că doi truveri, Itier şi Norman, atinşi de o molimă ce bîntuia ţinutul, au fost vindecaţi, în mod miraculos, de statuia Fecioarei, aflată în piaţa Arras-ului. Drept amintire, se organizau în preajma statuii acele reuniuni literar-muzicale, numite *„puy*-uri", la care participau, înfruntîndu-se în concursuri, truveri din întregul ţinut.

În creaţia trubadurilor şi a truverilor se deslusesc limpede izvoarele stilistice. Cîntecele cu o muzică declamatorie, liberă sau cu ornamente muzicale vocalizate, provin din muzica gregoriană, asimilată de respectivii creatori în şcolile mînăstireşti. În schimb, cîntecele cu melodii simple, simetrice şi cu ritm, de cele mai multe ori dansant, cu o expresie directă, nesofisticată, îşi au obîrşia în cîntecele şi în practica populară.

Scanned with OKEN Scanner

Creațiile truverilor din Arras și din întregul Nord, părăsesc sinuozitățile melodice complicate, ca și versurile ermetice care caracterizau arta curteană a trubadurilor, preferînd expresia clară a muzicii ce însoțea versurile sincere, izvorîte din inimă, fără fățărnicie sau căutări prețioase.

Cel mai de seamă truver al Arras-ului a fost Adam de la Halle, una dintre marile figuri ale istoriei muzicii universale. El a fost unul dintre cei mai talentați autori de *chansone*. În piesa sa lirică *„Tant que je vivrai"*, ne demonstrează că s-a inițiat și în tainele noii muzici laice. Piesa poartă caracteristicile melodice ale artei truverilor vremii. Totodată, fiind cîntată în polifonie la trei voci, ea ne dă clar parametrii stilistici ai acelei polifonii medievale, tributare unei concepții scolastice, de unde și o oarecare rigiditate și o frînare a elanului sentimental presupus de linia melodică. Este ceea ce caracterizează stilul polifonic, ajuns la maturitate în secolul al XIII-lea, stil cunoscut sub denumirea de *„Ars antiqua"*,. în opoziție cu *„Ars nova"*,. noul stil cunoscut în Burgundia muzicală.

Adam de la Halle poate fi considerat și ca unul dintre inițiatorii teatrului cu muzică, creînd în genul jocului *„Li gieu"*, scenete cu subiecte din viața de toate zilele, presărate cu muzică incidentală, de mare simplitate și cu caracter popular, spre deosebire de reprezentațiile dramatice preferate de biserică, mistere și moralități, care cuprindeau, cu precădere, muzică înrudită cu cîntul gregorian. În *„Jocul frunzișului"*, Adam de la Halle realizează o adevărată revistă satirică la adresa moravurilor burgheziei Arras-ului. Duetul de dragoste *„Jocul lui Robin și Marion"*, pastorală reprezentată la Neapole, în anul 1283, cînd Adam venise în suita contelui de Artois, înseamnă o dată importantă în istoria muzicii dramatice.

Numele lui Adam de la Halle se înscrie în istorie și prin creațiile sale în stil polifonic (rondele), creații care ne arată că truverul artezian a coborît polifonia din naosul catedralei în salonul laic și chiar în viața publică.

De la *nomosurile* lui Terpandru și pînă la creațiile lui Perotin din secolul al XIII-lea, muzica scrisă ne stă mărturie doar pentru creațiiile savante. Muzica populară a rămas pierdută, slabe ecouri putînd fi deslușite în unele creații culte, datorită permanentei pătrunderi a formulelor provenite din practica nescrisă în cea scrisă.

Arta truverilor, ca și creațiile polifonice ale lui Adam de la Halle, vin să dea glas muzicii omului, folosind din plin datele creației sincere ale omului simplu. Pe bună dreptate, lirica trubadurilor, și în special cea a truverilor, a însemnat în istorie „Zorii Renașterii".

SUB BOLȚILE CATEDRALEI NÔTRE DAME DIN PARIS

În monodiile trubadurilor și ale truverilor, putem desluși liniile clare al melodiei, ca și simetria odihnitoare a desfășurării muzicale. Invecinate cu cîntul gregorian, aceste melodii, ca și bogatele arcuiri melodice ale *cantus planus*-ului, pot fi socotite ca un corespondent muzical al arhitecturii romanice. Dar, paralel cu apogeul acestei arte senine, se dezvoltă

Scanned with OKEN Scanner

o nouă modalitate de expresie muzicală, polifonia, cîntarea pe mai multe voci, care dă artei sunetelor noi dimensiuni. Dezvoltarea polifoniei coincide cu etapa de încheiere a feudalizării și cu dezvoltarea orașelor, implicit a unei noi clase, burghezia.

În amurgul Evului mediu, muzica polifonică s-a dezvoltat pe două coordonate. Pe de o parte, agregările sonore dădeau mai multă adîncime expresivă, pe de altă parte, prezența a două sau mai multe melodii, cîntate simultan, oferă posibilitatea unei mai complexe imagini. Forța unor acorduri și bogăția unor desene suprapuse ne incită la o comparație cu stilul gotic, a cărui monumentalitate, aliată cu bogăția contururilor, cu masivitatea și cu unghiurile incisive ale bolților, denotă o nouă atitudine a omului, în spiritul căruia se înfiripă noile concepții despre lume. *Școala de la Nôtre-Dame* din Paris are meritul de a fi pus bazele noii arte.

În timp ce Adam de la Halle înveselea concetățenii săi artezieni cu *„Jocul frunzișului"* iar Thibaut IV de Champagne, rege al Navariei, între două expediții compunea o chansonă, închinată regentei, Blanche de Castille, în timp ce călugărul, Toma de Celano întregea repertoriul monodiilor bisericești, compunînd celebra secvență, *„Dies irae"*, iar Guillaume de Lovris scria prima parte a *„Romanului trandafirului"*, (în care găsim intersalate numeroase melodii laice) sub bolțile ogivale ale catedralei Notre Dame din Paris răsuna o muzică impresionantă prin bogăția ei, deconcertantă, însă, pentru mulți, prin complexitatea, încă neobișnuită, a împletirilor mai multor linii melodice. Urechea obișnuită cu melodia sobră a cîntului gregorian, cu acea monodie a cărei sinuozități țineau fie de flexiunile sonore ale vorbirii, fie de ondulările expresive ale unor vocalize, ce tindeau să elibereze muzica de sub tirania cuvintelor, trebuia acum să recepteze o muzică, mai complexă, care solicita noi analizatori.

Este muzica polifonică, în care expresia se îmbogățește, datorită efectelor suprapunerii, ai multor linii melodice diferite, deci a unui nou limbaj muzical care, pe lîngă parametrii expresiei monodiei — ritm, melodie, nuanțe, timbru — dispune acum de noi mijloace de exprimare, derivate din relațiile de consonanță și de disonanță între sunetele auzite simultan și din confruntarea structurilor melodice diferite ce se juxtapun.

În timp ce pe continent teoreticienii, în spirit scolastic, dădeau explicații speculative acestei noi muzici, sprijinindu-se pe Boethius, pe tradiția elină și pe preceptele teologice (Johannes de Garlandia, Francon, Pseudo-Aristot), în Anglia, un călugăr, pare-se John of Fornsete, nota, în jurul anilor 1240—1250, acel suprinzător *„Vara a sosit"*, în care șase voci cîntă în dublu canon. Patru voci intonează melodia, plină de avînt, a unui text tineresc, intrînd fiecare succesiv, în timp ce alte două voci le însoțesc cu o onomatopee a cîntecului cucului, executată, tot în decalaj canonic.

Ne aflăm într-un moment, în care limbajul muzical capătă noi mijloace de expresie, favorizînd astfel abordarea unei mai largi sfere tematice. De asemenea, polifonia va grăbi procesul de autonomizare a limbajului muzical, adică de desprindere a muzicii de legătura cu cuvîntul, proces care a început timid prin prelungirea vocalizelor în cîntul gregorian și prin micile piese instrumentale diacretice, a căror legătură cu dansul nu era încă complet ruptă.

Scanned with OKEN Scanner

Comparînd muzica polifonică executată la Nôtre Dame, în secolul al XIII-lea, cu canonul englez contemporan *„Vara a sosit“*, sîntem izbiți de contrastul dintre sobrietatea și dura expresie a motetelor și a *conductus*-urilor maeștrilor parizieni, pe de o parte, și vivacitatea, sonoritatea caldă și armoniile încîntătoare a canonului, pe de altă parte. Contrastul stilistic reflectă un moment al istoriei și anume, acela în care creația muzicală din „secolul lui Ludovic cel Sfînt“, marchează amurgul Evului mediu și mijirea zorilor Renașterii.

Polifonia nu este o noutate în secolul al XIII-lea. Cîntarea pe mai multe voci este menționată încă de la sfîrșitul secolului al IX-lea, într-un tratat al lui Hoger de Werden. Autorul arată,. cum pe un cînt dat, se poate compune o altă linie melodică paralelă. Este un procedeu practicat la numeroase popoare care, instinctiv, cîntă simultan aceeași melodie, la înălțimi diferite, datorită diferenței naturale între registrele comode al vocilor. Dar aceasta nu înseamnă încă polifonie. De la intonarea aceleiași melodii de către voci diferite, la înălțimi diferite *(diafonia)*, s-a trecut la un nou procedeu, *discantul*. Pe fiecare sunet al unei melodii date, preluate din cîntul gregorian, *(cantus firmus)* se suprapune un alt sunet, fără a urmări paralelismul mersului melodic, dimpotrivă, se urmărea, ca sunetele suprapuse să formeze o melodie diferită. Atît *diafonia* cît și *discantul* au purtat numele generic de *organum*. Dacă diafonia s-a practicat instinctiv, discantul presupune o elaborare conștientă a unei noi linii melodice diferite, obținîndu-se deci posibilitatea de a se realiza o expresie complementară, fie o expresie antagonică și simultană cu cea a melodiei date. Textul rămîne, deocamdată, identic pentru ambele voci.

Practica polifoniei se dezvoltă în sensul că se înmulțesc vocile ce se suprapun melodiei gregoriene de bază *(cantus firmus)* și totodată, se diversifică textele melodiilor suprapuse. Se întîmplă ca pe un cantus firmus, cu text latin, să se cînte, concomitent, la alte voci, texte diferite, laice sau religioase, fie în latină, fie în limba franceză. Această anomalie se explică prin faptul că vocile suprapuse se scriau succesiv, practicîndu-se un fel de rebus muzical. Aceste piese, numite *motete*, făceau deliciul nobilimii, care se distra cu astfel de jocuri. În afară de *motet*, s-a practicat *conductul*, o piesă plurivocală ceremonială, în care vocile suprapuse cîntau în același ritm Din practica muzicii de dans a izvorît *rondelul*, o piesă cu polifonie complicată la trei voci, în care apare incipient procedeul imitației (circulația unui motiv de la o voce la alta).

Tot la Paris, dar în secolul al XIV-lea, Guillame de Machault scrie prima *missă* polifonică. Acest poet-muzician, a fost în serviciul regelui Ioan de Luxemburg, cu care a cutreierat lumea, și a petrecut ultimii ani, în liniște, la Reims. O bogată creație muzicală a rămas mărturie a rolului său în evoluția goticului muzical. Urme ale prețiozității artei ermetice trubadurești, ale *„curților de dragoste“* și ale saloanelor de retorică, concretizate prin vocalize sofisticate sau prin savanteria împletirilor polifonice, coexistă cu farmecul și cu gingășia sentimentelor în baladele sale.

Apogeul goticului muzical îl găsim în secolul al XIV-lea, cu așa numita școală burgundă. La curțile ducilor burgunzi, de la Dijon, Cambrai, Gand sau Bruges, a înflorit o elevată viață muzicală. Cei mai de seamă muzicieni ai Flandrei, ai Franței sau chiar din Italia, își desfășurau aici o bogată activitate componistică. Cu seniorii englezi, conducători ai armatelor, au venit pe continent și muzicieni, care au influențat pu-

Scanned with OKEN Scanner

ternic arta polifonică a burgunzilor. Din fuziunea realizată între arta italiană și cea flamandă, la care se adaugă influența engleză, s-a născut o artă europeană care a dominat un secol.

DIJON — LA CURTEA DUCILOR BURGUNZI

Franța medievală, din timpul cruciadelor, a lăsat posterității muzica trubadurilor și a truverilor, dansurile vremii și, mai ales, compozițiile polifonice, al căror stil, oarecum arid pentru urechile noastre de astăzi, era fructul unor concepții scolastice al stilului *Ars antiqua*.

Ca și în literatură sau în artele plastice, în secolul al XIV-lea, și în muzică se face simțită un suflu înnoitor. Pictura lui Giotto părăsește austeritatea și hieratismul predecesorilor, încălzind culorile și dînd chipurilor umane viață autentică. Dante și Petrarca aduc în poezie acel „*dolce stil nuovo*", la fel, în creația muzicală a lui Guillaume de Machault sau în acea a lui Francesco Landino se deslușește un nou stil, mai cald, numit, chiar de contemporani, *Ars nova*.

În amurgul Evului mediu (sec. XIV—XV), în Europa are loc lungul „Război de o sută de ani", epocă în care se profilează și noul stil, *Ars nova*. Rivalitatea dintre regii Franței și ducii burgunzi a fost folosită de regii Angliei pentru a cuceri teritorii pe continent. Mai bine de o sută de ani, nordul Franței, Flandra și Burgundia au fost răvășite de războaie, ceea ce n-a împiedicat să înflorească o bogată creație muzicală, dezvoltîndu-se numeroase genuri, de la cîntecul de luptă la cel de dragoste, de la mărturisirea suferințelor la anacreonticul cîntec de pahar, de la prelucrarea variațională a cîntecului de dans la polifonizarea savantă a cîntecului gregorian și a chansonei erotice sau pastorale.

La curtea ducilor Burgundiei, seniorii atrăgeau poeți, muzicieni și pictori, căutînd să pară a fi spirite alese care prețuiesc artele. Aceeași oameni, care se ucideau între ei fără cruțare, care ordonau și supravegheau masacre, care angrenau în războaie sîngeroase mii de oameni, pretindeau a fi sensibili la arta de rafinată poezie a unor muzicieni de referință ca Nicolas Grenon, Gilles Binchois, Philippe de la Folie, Constant de Trecht, Pierre Fontaine, Gilles Joyes, Hayne von Ghizeghem, englezul Robert Morton (cel care l-a inițiat pe Carol Temerarul în tainele contrapunctului), Antoine Busnois, fără a mai vorbi de acela care, mai tîrziu, va fi cel mai de seamă reprezentant al muzicii secolului, Jan Ockeghem. Luxul și dimensiunile fabuloase ale petrecerilor de la curțile ducilor burgunzi pot fi imaginate, dacă încercăm să ne închipuim cele relatate privitor la ceea ce a rămos în istorie sub numele de „*Fête du faisan*" (ospățul fazanilor), oferit de ducele Filip cel Bun la curtea din Lille, baronilor burgunzi și flamanzi, veniți să hotărască o nouă cruciadă, menită să dezrobească Constantinopolul, cucerit de turci în anul 1453. Așa cum ne relatează Mathieu d'Escouchy, în cronica sa, ospățul a întrecut orice imaginație. Originalele divertismente, oferite în cantități uriașe între felurile de mîncare, au întrecut orice închipuire, prin varietatea și grandoarea lor. Ele ne apar astăzi insolite și ridicole, dar pe atunci dădeau măsura opulenței și a dorinței de a uimi invitații prin ineditul manifestărilor.

Scanned with OKEN Scanner

Muzicienii erau plasați în două construcții decorative, patru cîntăreți și o orgă portativă se aflau într-o biserică cu clopot, în timp ce în alt colț 28 de cîntăreți și instrumentiști își desfășurau programul într-un enorm pateu. Autorul sus citat, ne dă amănunte asupra modalității de execuție a pieselor, între altele un cîntec a fost executat la două voci cu acompaniament de luth ; doi *menestreli* orbi au cîntat cu viele, iar un păstor la cimpoi. Avem informații și asupra repertoriului, astfel *chansona „Je ne vis onques la parcille"* de Binchois, a fost cîntată de o tînără față de 12 ani călare pe un cerb alb, care *„tenoit le teneur"* sau o *„complainte"* (plîngere), cîntată de o femeie, îmbrăcată în alb, călare pe un elefant, simbolizînd *„Nôtre Sainte-mére, l'Eglise"*. Dansurile variate dădeau o notă de pitoresc prin varietate ritmică și bogatele figuri. Pe lîngă nobila *povană*, săltăreața *gagliardă*, îndrăzneața *volta* și exotica *„moresque"*, se dansa de predilecție *bransle*, provenit din diverse regiuni ca Poitois, Bourgogne sau Haut Barois. *Bransle*-ul cuprindea o serie de figuri care necesitau o muzică cu ritmuri și tempouri diferite.

La curțile ducilor burgunzi își găseau de lucru o sumedenie de muzicieni dintre cei mai valoroși, dată fiind atît capacitatea de plată a seniorilor, cît și competența acestora, întrucît inițierea lor în tehnica muzicală era tradițională.

Progresul artei muzicale s-a datorat luxuriantei vieți de la curte a seniorilor, mai ales a ducilor burgunzi, și contactului cu muzica engleză ce pătrunsese pe continent, o dată cu armatele invadatoare. Ducii burgunzi, care vizau nu numai coroana regală, ci chiar refacerea Imperiului roman de Apus, întrețineau curți fastuoase atît la Dijon, cît și în posesiunile lor din Flandra, la Lille, la Gand sau la Bruges. Rivali ai regelui Franței, ducii burgunzi s-au aliat cu englezii, ai căror muziceni au venit în Europa odată cu armatele acestora. Din contactul lor cu muzica continentului s-a produs o osmoză între *„Ars nova"* și muzica tradițională engleză, ferită de sofisticările polifonice ale goticului muzical european. De aici o artă nouă, mai accesibilă și mai expresivă, artă care avea să fie influențată și de spiritul născînd al Renașterii.

Printre englezii sosiți pe continent se numără John Dunstable, considerat de posteritate drept unul dintre marile nume ale istoriei muzicii medievale.

Anii grei ai războiului de o sută de ani, au lăsat urme adînci în memoria poporului francez. Documentele muzicale ale vremii păstrează mărturii despre evenimentele mai însemnate, cît și despre viața de toate zilele, mai ales din viața de huzur a celor din castele. Piesa *„Tuba gallicalis"*, aparținînd unui autor anonim, pare a fi un cîntec de îmbărbătare, un cîntec solemn de luptă, cîntat de un grup de instrumente de suflat *(hauts instruments)*, cu sunet pătrunzător, echivalînd cu cele ale fanfarei de astăzi.

Omul simplu nu avea nimic comun cu rivalitățile dintre principi sau cu visurile lor de mărire ; el trăgea doar ponoasele din războaiele iscate, din ambițiile capetelor încoronate. Suferințele celor mulți și umili reies dintr-o piesă a lui Machault, intitulată *„Plange regni respublica"*, ale cărei versuri denunță suferințele cauzate de război, acuzînd pe trădători și cerînd conducătorilor să lupte pentru a aduce pacea între oameni.

Cei din saloane aveau însă răgaz să asculte versuri de dragoste, *chansone* sau parafraze ale acestora, cîntate la orgă. O asemenea para-

Scanned with OKEN Scanner

frază a cîntecului „*Blanche Flour*“ a fost scrisă pentru orgă, instrument care dădea posibilitatea muzicianului, să realizeze variațiuni sau prelucrări ale cîntecelor la modă.

Războiul n-a împiedicat pe muzicieni să cînte natură. Jehan Vaillant, contemporan cu Machault, în *virelai*-ul său, intitulat „*Pour maintes fois*“, face uz de onomatopei ale cîntecului păsărilor pentru a evoca farmecul naturii. Prin acestea prefigurează descriptivismul naturalist onomatopeic al muzicienilor francezi din secolul al XVI-lea, cît și idilicelor evocări ale claveciniștilor din epoca rococoului.

N-au lipsit nici cîntecele de elogiu, *eulogiile,* adresate unor mari seniori. Astfel Solange închină o *eulogie* marelui mecenat al artelor, ducele du Berry, fratele lui Filip al II-lea cel îndrăzneț, duce al Burgundiei, în *chansona* „*Ainsi estoit*“.

Numeroase creații ale muzicienilor vremii pot fi socotite adevărate file de cronică. Astfel, Guillaume Dufay, de la Cambrai, invitat deseori la curțile burgunde, a scris piesa „*Magna me gentes*“, în care celebrează tratatul dintre Berna și Fribourg, orașe care se legau să ajute ducatul de Savoia, în cazul unui atac al Armagnacilor. Tot Dufay ne-a lăsat chansona „*Donnes l'assaut*“, în care nu este vorba de cucerirea unei cetăți, ci inima unei tinere fete.

Un alt muzician de la curtea burgundă, P. Fontaine dă glas visurilor de iubire ale unei adolescente, în *chansona* „*J'ayme bien celui*“.

La Dijon, s-a aflat și englezul Robert Morton, care ne-a lăsat, printre altele, și o variantă instrumentală a popularului cîntec „*L'homme armé*“, exprimîndu-se frica oamenilor de oștenii înarmați care se dădeau la cumplite nelegiuri. Cîntecul a avut asemenea răspîndire, încît a fost prelucrat de numeroși compozitori în piese polifonice, devenind, uneori, chiar *cantus firmus* pentru unele *misse*..

Și în tabăra englezilor găsim unele cîntece care ne spun adesea mai mult decît tratatele de istorie. În piesa „*Anglia tibi turbidas*“, a unui anonim, se deplînge tirania și se exprimă groaza față de tenebrele războiului. Victoria englezilor de la Azincourt, din anul 1415, a fost cîntată de Coke, muzicianul de la curtea lui Henric al V-lea, în piesa „*Alma prolis regia*“. În afară de paginile de istorie, întîlnim și piese de divertisment aparținînd oștenilor englezi, care, în clipele de răgaz, se reconfortau cu numeroase pahare de bere, așa cum se deduce din cîntecul intitulat „*Tapp yster, fyll another ale*“.

În amurgul Evului mediu, cultura muzicală a Europei de Apus a cunoscut adînci prefaceri, generate de noul curent al Renașterii care se făcea simțit tot mai puternic. Goticul muzical, cu armoniile lui sobre și cu împletirile polifonice, savant elaborate, cu vocalizele dantelate și cu melodiile reținute, va ceda în fața unei muzici mai pline de viață, care va caracteriza epoca Renașterii.

Între Cambrai și Dijon s-a născut o rivalitate datorită lui Guillaume Dufay, notoriu în muzica de cult și a lui Gilles Binchois, renumit în muzica laică, mai ales în muzica de dragoste. Ambii au cultivat polifonia, perfecționînd tehnica scriiturii pe mai multe voci, dîndu-i însă, o caldă expresie.

În generația următoare, printre muzicienii care au trecut pe la curțile burgunde se numără și Jacob Obrecht, care, împreună cu flamandul Jan Ockeghem, muzician în slujba regelui de la Tours, cel mai vestit ma-

Scanned with OKEN Scanner

gistru al vremii, au dus pe culmi tehnica polifonică, fără să diminueze expresivitatea.

La răscrucea dintre secolul al XV-lea și al XVI-lea, flamandul Josquin des Prés, fost un timp maestru de capelă la Cambrai, ilustrează etapa de tranziție între goticul muzical și noul stil al Renașterii, care se va contura cu pregnanță în Italia secolului al XVI-lea.

LA ROMA — ÎN SECOLUL AL XVI-LEA

Dacă Burgundia și Flandra au fost leagănul culturii muzicale europene, cultivînd goticul muzical ajuns la apogeu, Italia va deveni centrul de radiație al Renașterii, al noului stil, în care se pot desluși noile idei și concepții, generate de progresul economic și social. Muzica Renașterii italiene, care se va răspîndi pe continent și în insulele britanice, va fi nu numai un mesaj al noii arte umaniste, ci și o generoasă restituire a ceea ce compozitorii peninsulei împrumutaseră de la muzicienii din Nord, în special de la flamanzi.

În secolul al XVI-lea, în „cetatea eternă", domneau papii, atît ca șefi spirituali ai creștinătății apusene, cît și ca prinți ai statelor papale. Alături de misiunea lor apostolică, pe care o exercitau cu cele mai pămîntești și demonice mijloace, ei aveau grijile unui șef de stat. Ei făceau alianțe, urzeau intrigi pentru a stăvili apetențele teritoriale ale imperiului sau ale regelui Franței sau purtau războaie, nu numai de apărare, ci și de supunere a altor mici ducate italiene. Curțile papale și ale cardinalilor nu se deosebeau de cele ale seniorilor mireni. Aparent, se păstra un ritual sobru al ceremoniilor, afișîndu-se o strictețe în păzirea preceptelor canonice. În realitate, însă,. alături de luxuriantul fast al reședințelor, intrigile și răzbunările, abuzurile și crimele erau aidoma oricărei curți princiare sau ducale. Dar, nu trebuie să uităm faptul că prodigalitatea principilor bisericii, ca și cea a laicilor, se manifesta, uneori, printr-un generos mecenat, atrăgînd în jurul lor savanți, literați și artiști, astfel încît, Roma va deveni centrul spiritual al Renașterii și al Umanismului.

Locuințele somptuoase erau pline de picturi și sculpturi de valoare, ținuta vestimentară devenea tot mai luxoasă. Arhitecții concepeau palatele ca veritabile opere de artă, iar artiștii găseau lesne debușeu la curți, comenzile sau dedicațiile fiind bine plătite. În saloane, muzica își avea locul ei de excepție. *Frotelele și vilanelele*, cîntate în popor, se cizelează și se stilizează, pregătind calea creării madrigalului, iar dezvoltarea unor genuri vocale și instrumentale va duce la scăderea ponderii considerabile, pe care creația religioasă o avea în activitatea muzicală. Ceremoniile religioase aveau acum o muzică mai amplă și mai bogată în expresie, datorită pătrunderii polifoniei savante, de tip flamand, în muzica de cult, proces ce s-a accentuat în timpul exilului papilor la Avignon. Revenind scaunul papal la Roma, s-a continuat a se face apel la muzicienii flamanzi pentru a se da mai multă strălucire capelelor. Astfel, la finele secolului precedent, sub ponificatul lui Leon al X-lea, un mare iubitor de cultură și de fast, a activat la Roma flamandul, Josquin des Prés, care, alături de muzică religioasă, a creat admirabile piese laice, vocale și instrumentale.

Scanned with OKEN Scanner

La începutul secolului al XVI-lea, francezul Philippe Verdelot, prezent la Roma în deceniul trei, contribuie la apariția acelui gen nou, al *madrigalului*, pe care l-a încetățenit un alt flamand, Iacob Arkadelt. Genul a fost imediat preluat și de italieni, printre primii compozitori numărindu-se Constanzio Festa.

În muzica religioasă, prin fuziunea dintre polifonia flamandă, comună în toată biserica apuseană, cu muzica italiană, s-a făurit limbajul muzical al Renașterii, în care abilitatea tehnică se conjugă armonios cu un cînt mai expresiv. Spiritul umanist al *Renașterii* va pătrunde și în muzica bisericii, diminuînd rigiditatea goticului, prin contururi mai line și printr-o expresivitate mai accentuată.

Totuși, Conciliul de la Trenta (1545), unde s-au luat măsuri pentru a face slujbele cît mai atrăgătoare, s-a propus îndepărtarea muzicii polifonice din cult, socotită fiind ca prea savantă și inaccesibilă. Adepții polifoniei s-au servit de creația lui Giovanni Pierluigi Palestrina, ca argument în favoarea muzicii polifonice. Nu s-a confirmat documentar legenda, conform căreia *„Missa papae Marcelli"* ar fi fost special scrisă în acest scop și că execuția ei ar fi salvat polifonia de la excludere. Desigur, prestigiul lui Palestrina se datora măiestriei cu care a adus la apogeu sinteza operată de predecesorii săi, des Prés, Festa sau Animuccia, consacrînd stilul clasic al Renașterii, caracterizat printr-o armonie de mare limpezime. Acest aspect clasic al stilului Renașterii va fi denumit ulterior *„stile osservato"*, adică stilul îngrijit și ponderat, sau *„musica riservata"*, fie pentru că era considerat ca „rezervat" unui arc mai restrîns de cunoscători, fie pentru că se considera patetismul său mai reținut. Aceste denumiri au circulat spre sfîrșitul secolului, cînd se conturează un stil mai liber și mai pasionat, pe care-l putem aprecia ca fiind mai romantic. Deși cîntăreț și compozitor al capelei papale, Palestrina a ilustrat și genul madrigalului.

În a doua jumătate a secolului, madrigalul preluat de italieni va cunoaște o mare înflorire. În anul 1589, Felice Anerio editează o colecție de madrigale, intitulată *„Le Gioe"*, care cuprinde lucrări ale unor compozitori grupați în așa numita *„Vertuosa Compagna dei Musici"*, o asociație care cultiva muzica laică, în pofida faptului că unii dintre componenți erau angajați ai bisericii. Printre ei se numără Giovanni Maria Nanino, Francesco Soriano, Luca Marenzio și Palestrina. Marenzio va deveni unul dintre cei mai străluciți madrigaliști romani. făcînd trecerea către stilul mai liber și mai dramatic al ilustrilor săi urmași, Gesualdo da Venossa și Claudio Monteverdi.

Un alt nume al epocii este flamandul Roland de Lassaus, cunoscut în versiunea italienizată a numelui său, Orlando di Lasso, care a poposit la Roma aproximativ doi ani, unde și-a însușit stilul italian, tot atît de bine cum și l-a însușit pe cel flamand de acasă, apoi, plecînd la München, cunoaște și stilul german, din a căror sinteză a realizat ceea ce denumea Gustave Reese „un adevărat limbaj european".

Palestrina a avut mulți elevi și emuli care au statornicit stilul *școlii romane*, dintre ei menționăm pe Francesco Anerio, Antonio Brunelli, Andrea Dragoni. Clasicitatea școlii romane se datorează unui echilibru stilistic, realizat între datele goticului și cele ale spiritului renascentist. Spiritul *Renașterii* își va pune mai puternic amprenta, încît se vor elimina vestigiile goticului și se va crea un nou stil, mai patetic, legat de

Scanned with OKEN Scanner

trăirile omului, stil pe care îl vom întîlni la compozitorii din Veneţia. La noul stil va contribui şi dezvoltarea muzicii instrumentale.

La Roma, datorită neacceptării instrumentelor în muzica bisericească, genurile instrumentale s-au practicat doar în salon sau în intimitate. Astfel, în muzica de casă, *liuto* ocupa locul principal. În saloane clavecinul, singur sau împreună cu un grup de viole (vioara era încă socotită ca un instrument vulgar), era utilizat pentru execuţia unei muzici, aparţinînd unor genuri încă insuficient conturate. Se cîntau fie piese vocale transcrise, fie piese provenite din muzica de dans. Totodată, lutiştii spanioli, veniţi în Italia, au încetăţenit aici acele „*diferencias*", teme cu variaţiuni, decorative sau de virtuozitate. Spaniolul, Antonio de Cabezon, şi italianul, Francesco da Milano, sînt mai notorii între puţinele nume ale compozitorilor muzicii de liuto. În privinţa muzicii de clavecin, amintim pe Marc Antonio Cavazzoni, care a activat la Roma la începutul secolului, cît şi pe celebrul clavecinist, Claudio Merulo, care a trecut sporadic, prin Roma, dar care a publicat aici piese pentru orgă.

În secolul al XVI-lea, la Roma, muzica Renaşterii italiene va deveni tipul clasic al muzicii europene din acea vreme. În această muzică se poate sesiza un echilibru între stilul *osservato*, reminiscenţă a goticului muzical, încălzit de spiritul renascentist.

LONDRA ELISABETANĂ

După ce în secolul al XV-lea şi la începutul celui de al XVI-lea, flamanzii au fost mentorii culturii muzicale europene, în istoria muzicii, trei mari popoare îşi vor disputa mereu întîietatea : italienii, francezii şi germanii. Muzica engleză, după o scurtă perioadă de strălucire, la începutul secolului al XV-lea cu Dunstable, a fost ulterior umbrită de marile culturi muzicale de pe continent.

La finele secolului al XVI-lea şi la începutul secolului următor, în această etapă de Renaştere tîrzie, în Anglia, muzicienii operează o fuziune între ceea ce italienii şi francezii aduseseră nou în muzică cu elemente stilistice ale muzicii engleze tradiţionale.

În Londra Tudorilor, înfloreşte o cultură muzicală individualizată stilistic, datorită amprentei adînci a muzicii populare engleze cît şi caracterului de intimitate al muzicii de curte sau de casă. Utilizîndu-se cu precădere *luth*-ul şi consortul de viole, cu sonorităţile lor blînde, se obţinea o muzică fără violente contraste şi fără fastul strălucitor al timbrurilor ţipătoare, o muzică în care se putea desluşi firea reţinută a englezului în ceea ce priveşte exteriorizare sentimentelor.

La curtea Elisabetei I, muzica era intens practicată, întrucît însăşi regina îşi petrecea clipele de răgaz mîngîind strunele *luth*-ului. Disputele religioase, manifestate între anglicani şi catolici, au frînat dezvoltarea muzicii religioase. În schimb, a înflorit muzica laică de dans, de teatru sau cea lirică, de intimitate, dar această muzică nu a dezvoltat coloristica sau adîncimea expresivă, ci ea s-a remarcat prin fineţea şi simplitatea contururilor muzicale. Creaţia de *virginal* a lui William Byrd, ne stă mărturie pentru minuţiozitatea desenului şi pentru eleganţa şi distincţia

Scanned with OKEN Scanner

frazei muzicale. Alături de W. Byrd, alți compozitori ca John Dawland, Orlando Gibbons, Thomas Tomkins, John Bull și, mai ales, Thomas Morley ilustrează epoca elisabetană, care a rămas un episod luminos în istoria muzicii engleze.

Tot în această epocă a trăit și a creat marele dramaturg, William Shakespeare, care a iubit mult muzica utilizînd-o atît de fericit în piesele sale. În piesa „A douăsprezecea noapte", jucată în fața reginei, în anul 1611, este inclus *song-ul* „O, doamna mea", cîntat pe o melodie de Thomas Morley. În aceeași piesă, se amintește de tradiționalele *„mask-uri"*, acele reprezentații teatrale improvizate la curte sau în popor, unde muzica avea o contribuție importantă.

Ca la toate curțile europene și la cea a Elisabetei, se dansa *allemanda, pavana, gaiarda* sau *giga*, a căror muzică, stilizată de compozitori, a devenit generatoare de imagini ale trăirilor umane. Piesele lirice erau cîntate fie cu acompaniamentul unui singur *luth*, fie cu acela al unui consort de viole, la care se adăuga, uneori, unul sau două *recorders* (fluiere, numite în Germania Blockflöte sau chalumeau, în Franța).

Elisabeta I era foarte receptivă la muzică, mai ales la cea care o flata. Făcînd o vizită contelui Hertford, în Hampshire, amfitrionul i-a organizat, în prima seară, un balet omagial, în aer liber, pe care regina l-a urmărit de la fereastra camerei sale. Atît de mult a prețuit această originară serenadă, încît a cerut să-i fie repetată și în alte seri. Între cîntecele intercalate în baletul respectiv, se afla și acela scris de Edward Johnson „Elisabeta este cea mai frumoasă regină". După cum se spune, Elisabeta, tolerantă în disputele religioase, ar fi cerut adesea să i se cînte, doar în cadrul intim, elegia Mariei, regina Scoției „The noble famous Queen"

Importînd madrigalul italian, englezii l-au adaptat spiritului muzicii lor tradiționale. Cel mai notoriu madrigalist englez, Thomas Morley, ne-a lăsat adevărate bijuterii muzicale, care ne încîntă și astăzi prin francheța și candoarea sentimentelor, cît și prin naturaleța liniilor melodice. Mult cîntat și la noi, cîntecul „Fire, fire", ne dă măsura spontaneității creatoare a lui Morley.

Pentru madrigaliștii englezi, caracteristica este împletirea stilului polifonic, importat, cu vivacitatea și simplitatea cîntecului popular englez, preluat de compozitori în acele piese numite „Fa-la-la-uri", după silabele refrenelor. O fericită îmbinare între stilul mai elaborat al madrigalului și cel alert al „Fa-la-la-lelor", o putem desluși în piesa *„O let me live"* a lui Th. Tomkins.

În intimitatea salonașului particular al reginei sau în casa mai modestă a omului fără blazon, încîntarea muzicii era prilejuită de sunetele virginalului, un clavecin de mici dimensiuni, pe clapele căruia mîinile mici și catifelate, modelau muzica visurilor tinerelor fete. Alteori, compozitorii consacrați își etalau virtuozitatea sau își dădeau frîu liber imaginației, descriind tablouri, chipuri de persoane sau scene de gen. În circumstanțe mai solemne, consorturi de viole cîntau acele fantezii, numite *„fancy"*, care constau în desfășurări polifonice imitative, asemănătoare ricercarului. Fanteziile oscilau între sobrietatea *motetului* și vitalitatea *canzonei*.

Școala virginaliștilor englezi din epoca elisabetană își va înscrie numele în istorie prin utilizarea unei teme comune în toate părțile suitei

Scanned with OKEN Scanner

și prin programatismul conferit de unii autori unor părți de suită sau chiar suitelor întregi. Prin acestea, acești renascentiști întîrziați se arată a fi, de fapt, precursori ai muzicii barocului.

FLORENȚA — ȘI NAȘTEREA OPEREI

La răscrucea veacurilor XVI și XVII, superba Florență, devine leagănul Renașterii, curent care a marcat sfîrșitul agitatului Ev mediu, deschizînd era culturii europene moderne. Orașul lui Dante și al lui Boccacio, al lui Leonardo da Vinci și al lui Brunelleschi și-a înscris numele și în istoria muzicii prin acea *„Ars nova"* a secolului al XIV-cu Giovanni da Cascia, cu Ghirardelus și, mai ales, cu Francesco Landino, marcînd începutul de drum al muzicii renascentiste.

În jurul anului 1600, cînd arta Renașterii tîrzii începea să facă loc celei a barocului în orașul toscan, vom asista la una din epocalele împliniri ale spiritualității renascentiste, și anume la *„dramma per muzsica"*, cum fusese denumit noul gen, care se va numi ulterior operă. Momentul apariției noului gen înseamnă, de fapt, începutul unui proces de extindere și de lărgire a conținutului muzicii din acea vreme. Această artă nu se va mai limita la expresia liricului, ci va aborda și dramaticul, și chiar epicul, în măsura în care îi va fi cu putință, fără a mai vorbi de dezvoltarea capacității de a reda pitorescul.

În seara zilei de 6 octombrie 1600, la palatul Medici, s-a reprezentat „Euridice" de Iacopo Peri, în cadrul serbărilor date cu prilejul nunții lui Henric al IV-lea, regele Franței, cu Maria de Medici. Asistența asculta cu emoție acea *„dramma per musica"*, deoarece considera noul gen de spectacol ca o resuscitare a vechii tragedii eline.

La aceeași curte a Medicilor, unde Peri era supraintendent al muzicii, activa și cîntărețul-compozitor, Giulio Caccini, prieten și rival al lui Peri. Și el a scris o operă cu același titlu și pe același libret, de Rinuccini. Ambii muzicieni, împreună cu Marco de Gagliano, Sigismondo d'India, Giovanni del Turco, Francesco Rossi, cu poeți ca Rinuccini sau filozofi ca Vincenzo Galilei, făceau parte din *„Camerata florentina"*, un cenaclu ce se întrunea la reședința contelui Giovanni Bardi di Vernio, apoi la cea a aristocratului muzician diletant, Jacopo Corsi. Se dezbăteau acolo probleme de literatură, de artă și de filozofie. Galilei era și el muzician amator și autorul unui „Dialog al muzicii antice cu cea modernă", în care militează pentru noul stil al monodiei acompaniate și împotriva polifoniei savante. Pentru noul stil și pentru ceea ce se va numi *„stile rappresentativo"*, militează și Giulio Caccini, în prefața culegerii de arii univocale acompaniate, intitulată *„Nuove musiche"*. Prin crearea stilului recitativ, ca expresie a strînsei comuniuni dintre muzică și vers, și, mai ales, prin crearea *arioso*-ului, acea declamație cu inflexiuni mai ample, se ajunge la ceea ce s-a numit stilul reprezentativ, în care unduirea muzicală urmărea fidel sensurile expresive ale textului. În felul acesta ideea reînvierii sincretismului antic putea fi pusă în practică.

În a doua jumătate a secolului al XVI-lea, comuniunea poeziei cu muzica se experimenta în acele pastorale în versuri, cuprinzînd scene

mitologice și în melodrame, în care pe lîngă momente vorbite însoțite de muzică, găsim și pasaje declamate muzical. Se citează pastorala „Orfeu" de Angelo Poliziano, cu muzica de Germi, pastorala „Aminta" de Tasso, cu muzica aparținînd lui Emilio de Cavaliere și „Lamento di Ugolino" de Galilei.

Înainte și concomitent cu apariția operei, compozitorii cameratei cultivau cu pasiune genul ariei, acompaniate de un singur instrument sau de un grup foarte mic. Tonul general al ariilor este cel al unor *canti amorosi*, în care domina o melodie languroasă. Nu lipsesc, însă, nici melodiile mai vii și glumețe, cum ar fi de pildă piesa *„Trale done"* de Peri. Gustul pentru virtuozitatea vocală începe să se arate chiar din acest gen de arii acompaniate. Și madrigalul, cu scriitură polifonică bogată și expresivă din muzica renascentistă, apare acum univocal, acompaniat, foarte apropiat de chansonetă. Pastoralele, melodramele cît și ariile, concepute în stilul monodiei acompaniate, au contribuit în mod esențial la crearea operei. În zadar au crezut renascentiștii că pot reconstitui tragedia greacă. Alta era condiția socială a genului și complet altul era stadiul de dezvoltare a capacității de comunicare a muzicii. Funcția rituală a tragediei antice, cu participarea tuturor cetățenilor la realizarea ei, unitatea funciară dintre poezie și muzică și simplitatea extremă a muzicii erau cu totul diferite de ceea ce era posibil la începutul anilor 1600.

Opera, care trebuia să fie o reeditare a tragediei antice, era acum un spectacol de salon nobiliar, realizată de profesioniști retribuiți de unii mecenați. Muzica și poezia aveau acum potențe expresive diferite, iar stadiul dezvoltării muzicii făcea posibilă o muzică autonomă. Date fiind condițiile sociale, spirituale și componistice mult deosebite, ceea ce trebuia să fie o reeditare, a fost de fapt un gen nou. Clădit pe recitative, noul gen cuprindea *arioso*-ori, adică declamații muzicale melodizate, mici arii și chiar coruri de dimensiuni reduse. Fiind reprezentate în saloane particulare, dimensiunile modalităților de exprimare ale noilor creații erau limitate. Tematica era axată, firește, pe mitologia elină, temele stereotipe golindu-se de realele lor sensuri dramatice.

Începînd cu spectacolele de operă, date într-un cadru mai somptuos, ca acela al teatrului particular al cardinalului Barberini de la Roma și, mai ales, după deschiderea teatrelor publice la Veneția, dimensiunile operei au crescut și tematica s-a îmbogățit. Stilul florentin a fost rezultatul atît al practicii anterioare ale încercărilor de fuziune a textului cu muzica, într-un recitativ sau un *arioso*, cît și al pozițiilor estetice proclamate la cenaclu Bardi sau la *„Academia degli elevati"*, care a continuat preocupările cameratei. În același an cu „Euridice" de Peri, Emilio Cavaliere dădea la Roma *„Reprezentația despre suflet și corp"*, scrisă în același timp. Cu șapte ani mai tîrziu, la Mantua, Claudio Monteverdi avea să dea adevărata primă operă „Orfeo", izbutind să confere stilului florentin maximă forță expresivă.

I-a fost dat orașului Florența să fie locul unde s-a aprins flacăra muzicii Renașterii, cu Landino în secolul al XIV-lea, iar la finele epocii, ultima izbîndă a noii spiritualități va rămîne în istorie legată tot de acest oraș, el însuși o operă de artă.

Scanned with OKEN Scanner

VENEȚIA — ȘI ZORII BAROCULUI

Pe măsura accentuării umanismului, muzica renascentistă va evolua către o expresie mai patetică și mai individualizată. Această evoluție se poate desluși atît în madrigalurile vocale, cît și în muzica instrumentală, a cărei dezvoltare va contribui din plin la transformarea ei stilistică. Nu întîmplător, noul stil, prin care îndrăznim a-l numi un „romantism al Renașterii", își va găsi la Veneția, în acel oraș, al cărui statut social și politic a marcat în istorie pași înainte spre noi forme ale vieții sociale.

În secolul al XVI-lea, falnica republică își trăia declinul. Descoperirea noilor căi maritime, ca și victoriile Imperiului otoman au pus capăt prosperității economice a splendidului oraș al lagunei și, implicit, puterii sale politice. I-a rămas, însă, spiritualitatea specifică, desprinsă de gîndirea medievală și de avatarurile feudalismului.

Numele Veneției înseamnă pentru orice om din lume, în primul rînd bazilica San-Marco, piața trapezoidală, mărginită de lagună, și Rialto. În reședința dogilor, în piața și în interiorul bazilicii putem surprinde, în plinătatea ei, practica muzicii, care a generat noi coordonate stilistice de la finele veacului al XVI-lea.

Fiind un oraș bogat, Veneția a cunoscut o înfloritoare viață muzicală, demnă de somptuoasele palate, de marile valori arhitectonice și de orgoliul unei republici, care înfrunta atît pretențiile de dominație ale papilor, cît și apetențele imperiale ce îi amenințau existența.

Dacă la Roma, spiritualitatea, aparent circumscrisă de sobrietatea bisericii, impunea o oarecare limitare a libertății în creație cît și o zăgăzuire a sincerității, la Veneția situația era mult diferită. Fastul ceremoniilor religioase, al serbărilor civice și al balurilor nobiliare au lărgit dimensiunile parametrilor muzicii, favorizînd crearea și execuția unor piese mai bogate în efecte de colorit și mai contrastante în privința jocului nuanțelor, evitîndu-se o polifonie sofisticată. Pe de altă parte, participarea orășenilor la marile serbări, cu cîntările specifice breslelor, ca și petrecerile populare ale carnavalului, au impus o simplificare și o vitalizare a stilului.

Cel mai ilustru reprezentant al epocii, Giovanni Gabrieli, într-una din canzonele sale „La spirata", pentru instrumente de alamă și un grup de viole, însoțite de un Blockflöte, ilustrează diversitatea timbrurilor instrumentale care va constitui de aici înainte un important mijloc de exprimare muzicală.

Pe lîngă exteriorizarea, tot mai ostentativă a creației muzicale, datorită diversificării paletei timbrale, în muzica Veneției se face simțită o tendință de adîncire a sondării vieții afective, lucru vădit în madrigalele care devin tot mai cromatice și mai dramatice, necesitînd îndrăznețe înnoiri de limbaj. Luca Marezio, care a poposit un timp la Veneția, a dat cele mai frumoase madrigale italiene, îmbogățindu-le cu noi și variate sonorități și deschizînd calea lui Gesualdo, Vicentino și Monteverdi.

Venit la Veneția în anul 1613, Claudio Monteverdi va contribui la dezvoltarea operei, noul gen creat în Italia. El rămîne, însă, clasicul madrigalului din epoca de vîrf a evoluției genului. Pe un text de Pe-

Scanned with OKEN Scanner

trarca, Monteverdi scrie una dintre cele mai emoționante lucrări de acest gen „Zefiro torna". Sîntem departe de *„musica riservata"* a lui Palestrina. Aici disonanțele abundă, atunci cînd imaginile trebuie să oglindească suferința, iar asimetriile ritmice și suprapunerile polirit-mice vin să aducă efervescența interioară a omului chinuit. În locul consolării, prin apel la divinitate, apare disperarea și groaza morții. Și compozitorul Giovanni Gabrieli ne oferă o imagine a unei puternice înfricoșări în „Timor et tremor".

Veneția și-a spus cuvîntul și în istoria noului gen creat, opera. Dacă la Florența, opera apare ca o manifestare artistică de tip renascentist, prin exclusivitatea poemelor mitologice și prin structura care vroia să fie o reeditare a tragediei antice, în secolul al XVII-lea, venețienii au diversificat tematica abordînd teme istorice și momente comice din viața cotidiană realizînd prin arii și comentarii orchestrale conturarea portretelor psihologice ale personajelor. Montările grandioase, luxuriante, desfășurările dramatice ample și complicate ca și introducerea unor *ariette*, apropiate de cantoneta populară, au răspuns cerințelor unui public mai larg. Tot aici încep să se impună cîntăreții ca „vedete" și să se aprecieze, cu precădere, virtuozitatea vocală. Într-un cuvînt, Veneția a făcut din operă un gen specific baroc în secolul al al XVII.

Dacă la Florența sau la Mantua *„dramma per musica"* era reprezentată în ambianța saloanelor sau la curte, la Veneția, coboară în teatre publice, unde putea participa oricine își putea plăti biletul. În anul 1637, se deschide aici primul teatru liric „San Cassiano", destinat publicului, cu opera „Andromeda" de Francesco Manelli. Genul cunoaște un succes uluitor încît pînă la finele secolului, Veneția va număra șapte teatre de operă. Cei care au contribuit la dezvoltarea acestui gen sînt C. Monteverdi, Francesco Cavalli, Antonio Cesti și Giovanni Legrenzi.

Cu opera „Încoronarea Popeii", Monteverdi abordă tematica istorică ceea ce atrage cu sine și o nuanță mai realistă în muzica de operă. Totodată, se îmbogățește desfășurarea muzicală cu arii mai bogate, cu momente coregrafice și cu interludii orchestrale. În pofida unor spectacole ample cu montări din ce în ce mai luxuriante, corurile sînt rare, deoarece acestea implicau un personal mai numeros și deci cheltuieli mai mari. Tematica istorică este continuată de Francesco Cavalli cu „Didona", autorul fiind un nume de referință în istoria operei.

O asemenea strălucire dată genului n-a putut rămîne circumscrisă în hotarele statelor italiene. Ea s-a răspîndit în marile centre europene. Astfel, F. Cavalli a fost solicitat, în anul 1660 de Mazarin să reprezinte la Paris opera *„Ercole amante"* cu ocazia căsătoriei lui Ludovic XIV. Pentru căsătoria lui Leopold I al Austriei, venețianul Antonio Cesti scrie și reprezintă opera *„Il Pomo d'Oro", la Viena.* La Dresda, Carlo Pallavicino devine dirijorul teatrului curții unde prezintă numeroase opere venețiene. Se face, astfel, începutul unei lungi „invazii" a operei italiene în Europa, unde va domina tiranic repertoriul teatrelor lirice pînă în zilele noastre.

Mai presus de toate, școala venețiană a contribuit la punerea temeliilor muzicii instrumentale independente. Dezvoltarea manufacturii de

Scanned with OKEN Scanner

instrumente și a măiestriei artizanale a lutierilor, a pus la îndemîna muzicienilor instrumente capabile să fie folosite pentru execuția unei muzici mult mai complexe decît cea cîntată vocal. În felul acesta a fost posibilă crearea unor genuri muzicale pur instrumentale. Și în această privință, muzicienii flamanzi, care la începutul secolului au contribuit la dezvoltarea muzicii renascentiste italiene, spre sfîrșitul secolului ajută la crearea noilor genuri instrumentale. De altfel, ilustra școală venețiană are printre fondatorii ei pe flamandul Adrian Willaert, ai cărui discipoli au dus faima Veneției muzicale: Andrea Gabrieli, Claudio Merulo, Constantio Porta, flamandul Cypriano de Rore.

În afara muzicii de dans și cea de palat, ale căror structuri nu se depărtau de cele ale muzicii instrumentale anterioare, se crează acum piese instrumentale de mai mari dimensiuni, care vor cunoaște, la sfîrșitul barocului, dezvoltări spectaculoase. Este vorba de genurile *ricercar* și *canzonă*. Primul provine din motet, cuprinzînd o muzică mai sobră și mai gravă, iar al doilea, avîndu-și obîrșia în chansonă, are o muzică mai variată și mai expresivă. Ambele genuri sînt construite sub forma unui lanț de fraze, fiecare frază avînd o temă proprie. *Ricercarul* va face uz mai mult de împletirile polifonice, în timp ce *canzona* va renunța ades la ele în favoarea unei scrieturi mai simple.

Spiritul nou, spiritul investigației științifice care a luat locul concepțiilor mistice, se manifestă și în viața muzicală a Veneției, prin cercetările lui Vicentino, ale lui Zarlino și ale elevului acestuia, Vicenzo Galilei. Teoria muzicii, impulsionată de contactul cu scrierile Antichității, dezvoltă cunoașterea și fructificarea unei noi și foarte importante dimensiuni a muzicii, armonia, cu ajutorul căreia muzica își revelează forța expresivă specifică. Prin reiterarea cosmogoniei antice, apare o înaltă concepție despre muzică, ale cărei consecințe se vor putea desluși în muzica următoarelor două secole, cînd dialectica naturii, a societății și a gîndirii se va reflecta în structura internă a muzicii.

Veneția este orașul în care a luat ființă prima editură muzicală, cea a lui Petrucci, Anul 1501 este data apariției primului volum de muzică tipărită. Între timp, la Veneția au apărut și alte imprimerii muzicale, ca acelea ale lui Marcolini, Gardani, Vicenti și Amadino sau a lui Claudio Merulo. Răsfoind incunabulele venețiene, găsim publicate prelucrări ale muzicienilor italieni și străini, fapt care a avut darul să îmbogățească repertoriul vieții muzicale venețiene. Volumele publicate ne informează copios și asupra muzicii de casă, practicată în intimitatea familiei și a prietenilor, multe dintre piesele muzicale, publicate fiind destinate liuto-ului sau vocii cu acompaniamentul acestui instrument.

Dacă pe plan economic și politic, Veneția trăiește ani de regres, pe plan muzical ea își afirmă puterea, răspîndind genul operei în toată Europa. Totodată, în secolul următor își va spune hotărît cuvîntul în dezvoltarea muzicii instrumentale, respectiv în crearea noilor mari genuri, sonata și concertul, trimițînd în străinătate un strălucit ambasador, pe Antonio Vivaldi.

Scanned with OKEN Scanner

„ORFEUL BRITANIC“ ŞI RENAŞTEREA ENGLEZĂ

În cultura muzicală engleză spre mijlocul secolului al XVII-lea, cînd stăruiau încă ecourile splendidei înfloriri din perioada elisabetană, se produce un seism. Înfloritoarea muzică de cameră a virginaliştilor, prospeţimea fermecătoare a madrigalelor, ceremoniile fastuoase ale curţii anglicane ca şi popularitatea mult gustatelor „măşti“, care caracterizau viaţa muzicală intensă şi strălucitoare de la începutul barocului englez, aveau să înfrunte atacuri violente şi zăgazuri, prilejuite de mişcarea socială a puritanilor. Acţiunile demolatoare împotriva muzicii de cult, mergîndu-se pînă la distrugerea orgilor, la închiderea teatrelor şi, în general, deprecierea practicilor muzicale de curte, au constituit un moment de eclipsă în dezvoltarea muzicii engleze.

Dar medalia a avut şi un revers, căci încurajarea artei populare naţionale engleze dă o sevă nouă severei muzici tradiţionale, care, nu după mult timp, va renaşte. De altfel, muzica nu era de fapt condamnată la moarte, căci însuşi lord-protectorul, Oliwer Cromwell, avea capela sa particulară şi o orgă, salvată din toiul distrugerilor, iar pentru fiicele sale un profesor permanent, în persoana organistului J. Hingsden.

În timpul celor nouă ani de dictatură militară, în pofida tulburărilor interne, puterea Angliei se făcu simţită pe mări, creîndu-se o prosperitate economică, ceea ce aduse cu sine şi refacerea climatului artistic.

Prin aducerea pe tronul Angliei, în anul 1660, a lui Carol II, se reinstaurează dinastia Stuarţilor. Viaţa artistică se normalizează repede, dinamizată fiind pe de o parte de „monarhul vesel“, cum era numit regele Carol II, iar pe de altă parte revitalizată de influenţa artei populare. Se realiza o nouă etapă de înflorire a culturii muzicale engleze, de această dată cu un mai accentuat specific naţional, cultivat de o adevărată şcoală engleză, reprezentată de „căpitanul“ Cooke şi elevii săi, J. Blow, P. Humfrey, H. Purcell.

Înainte de a poposi la Londra Restauraţiei, să consultăm „Jurnalul“ lui Samuel Pepys, un foarte bun ghid pentru cel care doreşte să cunoască viaţa muzicală a vremii. Curtea regală îşi reluă repede viaţa de huzur şi de petreceri, avînd muzicieni permanenţi care deserveau atît ceremoniile religioase, cît şi cele de palat. Din masa muzicienilor se formase şi un grup de douăzeci şi patru de instrumentişti, care, după model francez, se intitulau „cei douăzeci şi patru de violonişti ai regelui“. Se dădea, astfel, o mare importanţă viorii, care fusese pînă atunci considerată ca un instrument bun doar pentru practica populară şi care acum începe să elimine treptat violele. Formaţia aceasta cînta şi la mesele familiei regale sau la diferite ceremonii din cercuri intime restrînse. Parcurgînd numele conducătorilor ei — germanul Thomas Baltzar, francezul Nicholas Lanniére, englezul John Bannister, francezul Louis Grabu, italianul Nicola Matteis şi din nou englezul Nicholas Staggins — ne putem explica influenţele puternice exercitate de diferitele culturi muzicale care s-au întrepătruns în climatul nou al vieţii artistice.

Dar nu numai curtea se bucura de farmecul muzicii, ci şi păturile mai modeste ale populaţiei, fiindcă ascensiunea burgheziei dăduse un considerabil avînt practicării muzicii în case, în localuri, în grădini,

Scanned with OKEN Scanner

și chiar pe Tamisa, unde cîntecele acompaniate de instrumente răsunau pe ambarcațiunile de agrement. Și în frizerii, cei care așteptau rîndul, aveau la dispoziție diferite instrumente cu care se puteau delecta. În timpul marelui incendiu din anul 1666, pe vasele ce salvau avutul englezilor, se puteau observa multe virginale.

Revoluția puritană, în timpul căreia în viața de toate zilele se impuneau moravuri austere și multă decență în comportament, a contribuit indirect la extinderea practicării muzicii în toate straturile sociale. Divertismentul muzical venea ca o compensație a constrîngerilor morale și ca un refugiu în lumea mirifică a artei.

Abundența cerințelor de materiale muzicale, a dus în mod firesc la crearea, în anul 1652, a primei edituri muzicale engleze, a lui Henry Playford, care, după un an, tipărește culegerea de „Arii și dialoguri" de M. Lowes. În afara unor creații ale înaintașilor și contemporanilor englezi, editura face cunoscute compoziții ale unor autori francezi, italieni și germani, contribuind la policromia stilistică, generată de prezența unor muzicieni străini în viața muzicală a Londrei. Astfel, italianul Gian Battista Draghi (care conducea capela reginei, și conaționalul său Corbetti), cît și vestitul violonist și compozitor, Nicola Matteis au răspîndit stilul violonistic italian, care se va impune cu precădere în concertele Londrei.

În afara concertelor private de la curtea regală, sau din saloanele nobilimii, concertele se dădeau din anul 1672 (1672—1679), permanent în așa-zisele „berării" (Ale-houses) prefigurînd viitoarele café-concerte. Totodată, din inițiativa violonistului J. Bannister se dau primele concerte publice, în anul 1672, într-o sală specială, inițiativa sa fiind continuată de negustorul meloman, Thomas Britton, posesorul unei bogate colecții de note și de instrumente. Cu timpul, la aceste concerte apăreau invitați străini, în special cîntăreți, ziarele vremii fiind pline de anunțuri și de invitații.

Muzica dramatică renaște treptat și ea, rămînînd însă circumscrisă la anthemele anglicane, la odele „festive" de palat. Teatrele redeschise proliferează „mask"-urile sau prezintă unele opere franceze ale lui Cambert și Lully. De cele mai multe ori se realizau pastișe ale unor opere valoroase, dar mai ales, circulau texte licențioase care oglindeau dezmățul societății din vremea Restaurației.

Restaurația aduce cu sine și reluarea valoroasei tradiții corale a capelei regale. Formația era alcătuită din bărbați și copii, aceștia din urmă fiind serios educați și instruiți în tehnica muzicală. Ei învățau, pe lîngă arta vocală, și mînuirea unor instrumente : vioara, viola, lăuta, orga. Dacă, după mutație, își păstrau calitățile vocale, rămîneau cîntăreți, în caz contrar deveneau instrumentiști, în special organiști.

În această capelă au figurat mai mulți membri ai familiei Purcell, tatăl — Henry, unchiul — Thomas și micul Henry, care va deveni muzicianul simbol al epocii.

Rămas orfan în anul 1662, micul Henry primește primele elemente de instrucție muzicală de la unchiul său. Adus la capelă, el va continua studiile cu iluștrii muzicieni, conducători ai capelei, „căpitanul" Cooke, apoi ginerele acestuia Humfrey, care a preluat conducerea capelei. Arta orgii îi este predată de J. Hîngsdon, iar profesorul său de compoziție,

Scanned with OKEN Scanner

J. Blow, uimit de calităţile sale neobişnuite, după o legendă, i-ar fi cedat postul de organist la Westminster.

Cu doi ani înainte, în anul 1677, preia funcţia de compozitor al curţii, după moartea lui Mathiew Locke. La curte, pentru numeroasele festivităţi şi serate, Purcell scrie diferite piese instrumentale de agrement. Chiar la vîrsta de douăzeci de ani, va da dovadă de capacitatea de a crea lucrări mai sobre, mai serioase, după cum ne-o mărturisesc cele cincisprezece *„Fantezii"*, în stil polifonic tradiţional. Numite *„fancy"*, aceste lucrări erau motete instrumentale, construite în lanţuri de fraze, fiecare dintre ele avînd o temă proprie ce trecea la fiecare voce. În muzica religioasă, această structură purta denumirea *„in nomine"*, după incipitul unui text bisericesc anglican.

În anul 1682, îl găsim ca organist al curţii, alături de W. Child şi J. Blow. După un an, în 1683, îi apare primul volum din trio-sonate, în a cărui prefaţă mărturiseşte că a avut drept model maeştrii italieni. De fapt, sonatele sale sînt o sinteză între stilul tradiţional italian şi cel mai nou al monodiei acompaniate. El nu rămîne la forma stereotipă a sonatei de chiesa, ci variază atît numărul părţilor, cît şi caracterul mişcării respective. Din culegere, amintim „Sonata de aur", din volumul II şi o reuşită ciacconă, din primul volum.

Pentru nepoata regelui Carol II, viitoarea regină Ana, căreia Purcell îi dădea lecţii de harpsicord, el a scris piese pentru acest instrument, în genul suitei, în care domină dansul francez, preludiul german şi lucrări specific engleze : aires (cîntece), hornpipes şi acele grounds (bassuri ostinate). Intitulate lesson, termenul a devenit omonimul englez al suitei.

Purcell n-a fost un curtean servil, căci n-a pregetat să scrie muzica incidentală la piesa *„Uzurpatorulor sicilian"*, pe care regele a interzis-o datorită textului incendiar.

În anul 1685, la încoronarea lui Jacob, fratele fostului rege Carol II, Purcell a scris două *antheme*, la a căror execuţie a luat parte, susţinînd partida de contratenor-solo, ceea ce denotă şi calităţile vocale, care explică îndemînarea sa în conducerea vocilor şi, mai ales, cantabilitatea melodismului său.

Dur şi puţin agreat de popor, regele Jacob II şi-a atras nemulţumirea şi prin catolicismul său ostentativ. Printre irlandezi a circulat vehementul cîntec de luptă *„Lilliburlero"*, a cărui melodie a stat la baza piesei de dans, Quickstep, compusă de Purcell.

Regele Iacob fiind alungat de „revoluţia glorioasă", în anul 1689 pe tronul Angliei vine ginerele său, olandezul Wilhelm III de Orania. Preocupat mai mult de războaiele sale dintre Franţa şi Olanda, noul rege se dezinteresa de viaţa artistică a curţii. În schimb, regina Maria era foarte interesată de seratele muzicale de la palat. La una dintre acestea, la care au cîntat renumitul bas Goslin şi cîntăreaţa Arabella Hunt, acompaniaţi la harpsicord de Purcell, regina a dorit să asculte, peste programul propus, balada scoţiană *„Cold and raw"*. Întrucît anual la aniversarea zilei de naştere a reginei, Purcell scria cîte o odă omagială, a inclus melodia acestei balade ca baza unei arii din oda compusă în anul 1692.

Demn de menţionat pentru viaţa muzicală engleză este înfiinţarea primei societăţi muzicale, în 1683, închinată Sfintei Cecilia şi socotită

Scanned with OKEN Scanner

ca patroana muzicii. Pentru festivitățile anuale ce aveau loc în ziua sfintei Cecilia (21 XI). Purcell a compus cîte o odă, dintre care „*Te Deum*-ul și *Jubilate*“ din 1694, au rămas permanent în programul acestor concerte, cărora li s-au adăugat, în 1713, și „*Te Deum*“-ul de la Utrecht a lui Händel.

Lucrarea capitală a lui Purcell este opera camerală „*Dido și Aeneas*, cu libret adaptat după Virgiliu. Ea se menține și astăzi în repertoriu, datorită prospețimii melodice, dramaturgiei echilibrate și farmecul deosebit al unor arii, corurile și interludiile orchestrale, care dau un profund caracter omenesc personajelor, evitînd evocarea convențională a subiectelor mitologice din opera barocă. Reușite și de o mare densitate muzical-dramatică sînt semi-operele „*King Arthur*“, pe libretul lui John Dryden și „*Crăiasa zînelor*“, după „*Visul unei nopți de vară*“ de Shakespeare.

Conștient de stadiul dezvoltării înfloritoare a poeziei și a artelor plastice, Purcell, în prefața semi-operei „*Dioclețian*“, dorește să ridice muzica engleză la nivelul valoric similar acestor arte. Drept soluții propunea un contact mai strîns cu muzica italiană, ceea ce se resimte la arioso-urile expresive, plasîndu-se în această privință pe linia dramaturgiei de operă creată de *Monteverdi* și pe care o vor dezvolta ulterior *Gluck*, *Mozart* și *Wagner*.

Prin forța expresivă a muzicii sale, rezultată din sinteza influențelor de pe continent, amalgamată cu o puternică prezență a tradiției engleze, Purcell, adevăratul „*Orfeu britanic*“, își înscrie numele printre marii creatori ai barocului mijlociu. După el, muzica engleză va trebui să aștepte venirea lui Händel pentru a căpăta o nouă strălucire.

PARIS — LA CURTEA REGELUI SOARE

La finele secolului al XVII-lea, cea mai somptuoasă și mai riguros rînduită curte era acea a regelui Ludovic al XIV-lea al Franței, căruia îi plăcea să i se spună „regele soare“. Curtea acestui monarh luminat, devenise un adevărat Parnas, unde regele proteja ilustre personalități din domeniul filozofiei, al literelor, al științei și al artei. Nume mari ale culturii franceze, ca Molière, Racine, La Fontaine, Bossuet, Fenelon, Pascal, Boileau, Puget, Poussin sau Lully roiau în jurul curții, ilustrînd epoca pe care posteritatea a numit-o „Le Grand Siécle“.

Ceremonialul complicat al vieții de curte, cu eticheta riguroasă, rafinamentul limbajului și bunele maniere au avut, fără îndoială, o mare înrîurire asupra creației artiștilor, care, în locul redării profundelor trăiri umane, se îngrijeau să producă mai mult o artă de agrement și de desfătări aristocratice. Palatele și decorația interioară a saloanelor erau somptuoase, iar serbările costisitoare, dar impunătoare, dădeau strălucire monarhului și celor din jurul său.

Din fericire, notele de artificios și de convențional, inerente artei de curte, erau compensate, adesea, de sinceritatea expresiei artistice, provenită din împrumutul făcut mereu din practica muzicii populare și pătrunsă în ariile de curte și în cîntecele de dans.

Scanned with OKEN Scanner

Prin continua infiltrare a stilului cantabil italian, în muzica instrumentală și prin încordările dramatice ale libretelor de operă, care utilizau cu precădere teme mitologice, bogate în situații conflictuale, se menținеau filonul sincerității artistice. Nu trebuie ignorate nici sensibilitatea și autentica trăire a unor muzicieni, a căror certă valoare a fost confirmată de istorie, ca J. B. Lully, François Couperin, Michel Delalande, Marin Marais sau André Campra.

Viclenia și intriga ce domneau în viața curții, erau ceremonios acoperite de eleganța de suprafață a comportamentului și de armonioasa integrare a conversației în ambianța fastuoasă și rafinată a salonului, unde sculpturile încîntătoare reprezentau amorași și zîne, iar splendidele picturi evocau idilice scene mitologice. „Carnavalul francez" al lui Fr. Couperin, ne oferă o imagine a cestei ambianțe de salon, unde muzica subtilă, cu ritmuri cizelate și cu unduiri îmbietoare, se armoniza de minune cu sclipirile diamantelor de pe inele sau cu rochiile, bogate în dantele, cu jabouri brodate sau cu mantiile catifelate ale înaltei societăți.

Cît de străină de adevărata viață era muzica salonului, se poate vedea din felul cum erau evocate natura și viața rustică. Păstorii și păstorițele, aidoma lui Daphnis și Chloe, dansau cu eleganță și cu grația pe care o regăsim în silueta fetei de la țară, sugerată de Couperin în schița „Le bavolet flottant". Nu mai puțin suavă este piesa cu ecouri de gavotă, în care ne sînt zugrăviți „Secerătorii", de către același Couperin.

Dacă în muzica salonului se idilizau viața rustică și chipul omului de la țară, evocarea caracterelor celor care frecventau societatea artistică se apropie mai mult de realitate. Finele portretizări erau făcute cu galanteria adecvată, conținînd adesea și ușoare aluzii ironice (așa cum ne evocă Couperin chipul unei castelane, în piesa „La castelane").

În afara muzicii de sugestie programatică, în saloane se cînta muzică de dans sub forma unor suite, precum și așa numitele „concerte" sau „sonate á tre", în care piesele, provenite din muzica de dans, alternau cu altele de construcție muzicală pură.

Cea mai elocventă imagine a ambianței spirituale în care se crea și practica muzica, ne-o oferă opera. Mai mult decît în oricare alt gen, în operă s-au înfruntat cele două tendințe stilistice care au provocat numeroase polemici, printre care cea purtată între abatele Raguenet, partizan al muzicii italiene, și Lecerf de Vieéville de Freneuse, susținător al muzicii franceze.

Fusese dat unui italian să ctitorească opera națională franceză, cu speciile ei proprii : tragedia lirică și opera balet. Acesta a fost Giovanni Battista Luli, pe numele său francizat Jean Batiste Lully. Adolescent fiind, a fost adus de ducele de Guise la curtea lui Ludovic al XIV-lea, unde a știut să se facă apreciat, devenind intendent general al muzicii. Regele însuși dansa în baletele compuse de Lully. Florentinul, devenit monarh absolut al muzicii Parisului, a știut să fructifice datele stilistice ale muzicii franceze și să dea operei, gen creat de italieni, trăsăturile de stil adecvate, atît spiritului francez, cît și ambianței vieții curtene. Declamația muzicală, în care se împletesc intim verbul și melosul, inflexiunile și contrastele discursului muzical, care traduc tonusul afectiv al rostirii, patosul olimpian al încordărilor dramatice, co-

Scanned with OKEN Scanner

loritul timbral bogat al orchestrației și abundența coregrafică, iată trăsăturile tipice imprimate tragediei lirice franceze, de către Lully. Tradiția instaurată de Lully a fost continuată de Pierre Colasse, André Campra și Jean Philippe Rameau.

Atît caracterul descriptiv al unei părți din muzica salonului, cît și realismul fin nuanțat al declamației lirice, sînt efecte ale spiritului raționalist francez. Înclinația spre redarea concretului vieții se reflectă și în preeminența dansului, care a generat forme și genuri instrumentale și care ocupă în muzica dramatică un loc însemnat. Baletul, nelipsit în operă, devenit uneori un simplu pretext, a dat genului nu numai somptuozitate și varietate de mijloace, dar a fost și un catalizator al dramaturgiei orchestrale.

Compozitorul care a dus mai departe tradiția lullystă, îmbogățind-o a fost J. Ph. Rameau. Reprezentant al rococo-ului, ce își are rădăcinile în „muzica marelui secol", Rameau face trecerea către acea epocă a clasicismului muzical din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, cînd stilul galant va prelungi amintirea strălucirii vieții muzicale de la curtea Regelui-Soare.

COUPERIN „LE GRAND" LA VERSAILLES-UL BURBONILOR

La curtea regilor Franței, muzica a ocupat un loc însemnat, dînd mare fast ceremoniilor. Uneori, unii dintre ei au fost și muzicieni amatori. Astfel, *Ludovic XII*, deși nu avea auz bun, practica muzica. Pentru el, *Josquin des Prés* a scris un cîntec la patru voci, în care una dintre liniile melodice se rezumau la o singură notă, destinată a fi susținută de rege. Și *Carol IX* a fost un mare admirator al muzicii, așa încît l-a primit cu mari onoruri pe compozitorul *Orlando Lasso*, la curtea sa. Un iubitor al acestei arte a fost și *Ludovic XIII* care s-a îndeletnicit și cu compunerea de balete, transmițînd acest elevat gust artistic lui *Ludovic XIV*, cunoscut ca bun mînuitor al chitarei, clavecinului și ca protagonist al baletelor. Dotat cu un auz fin, el știa să repereze instrumentul care distona într-o formație orchestrală. Singur își alegea muzicienii curții și dădea indicații creatorilor pentru lucrările comandate. Pe capelmaestrul său *M. Delalande*, l-a instalat la Clugny, la doamna de Montespan, unde poposea adesea și el.

Inițial castel de vînătoare al regelui *Ludovic XIII* (1629), *Versailles*-ul este refăcut și mărit de urmașul său *Ludovic XIV* (în 1661), purtînd amprenta a două stiluri, cel baroc și cel rococo. Mare iubitor al artelor, Regele-Soare transformă acest fastuos palat într-un centru muzical de prestigiu european, unde muzica laică cunoaște o mare deschidere, fără ca genurile religioase să dispară, dar acestea nu mai ocupă locul dominant.

O activitate însemnată la castel a avut-o capela, alcătuită inițial din opt copii și patrusprezece cîntăreți și dată în grija a doi capelmaeștri, cărora li se alătură alți doi dirijori (Pierre Robert și Henry Dumont) la cererea lui *Ludovic XIV*. Totodată pentru serviciul religios sînt desemnați și patru organiști : *La Bègue*, *Buterne*, *Nivers* și *J. Thomelin* din anul 1678.

Scanned with OKEN Scanner

Întrucît castelul de la *Versailles* nu avea teatru, operele se reprezentau la început pe scena mobilă, așezată în sala de manej „*Martie*", fie în palatul *Trianon*, iar pentru spectacolele din aer liber se apela la curtea de marmoră, la marele canal sau la „*Theâtre d'eau*". La *Versailles* s-au putut audia operele-balet de *Lully*, urmate de cele aparținînd lui *Delalante*, *Phillidor*, *Desmartes*, *Destouches*, *Rameau*.

Începînd cu anul 1689, curtea regelui *Ludovic XIV* se instalează la *Saint-Cyr*, iar muzicienii și actorii se puteau întîlni în saloanele, doamnei de Maintenon. În formă de concert se dădeau, adesea, la palatul regentului *Philip de Orléans* anumite scene din operele preferate de monarhul francez. În timpul regentului *Philip de Orleans*, curtea sa era instalată la castelul *Tuileries*, iar din 1723, *Ludovic XV* reia tradiția spectacolelor de la *Versailles*, regina însăși, *Marie Leczinska*, acorda sprijin muzicienilor : *A. Campra*, *J.P.*, *Rameau*, *J.M. Léclair*, *l'Abbé*.

Balurile și recepțiile curții aveau loc în sala Teatrului, construit în 1740 de arhitectul *Gabriel* sau în cochetul teatru de la *Trianon*. La aceste ceremonii muzica de cameră ocupa un loc de frunte, fiind lăsată în grija unui grup de instrumentiști și cîntăreți, prezenți uneori și în salonul intim al regelui. Orchestra era alcătuită din douăzeci și patru de violoniști, la care se adăugau cîțiva instrumentiști suflători, încît aceștia, împreună cu capela corală, însumau 96 de membri. Printre muzicienii preferați de Ludovic XV amintim pe violonistul France, pe violiștii M. Marais și Forqueray, pe chitaristul Viseé, pe claveciniștii d'Angelbert și Fr. Couperin, pe organistul Louis Marchand. Toate concertele se desfășurau în salonul reginei „Grand Éscalier". La diferite ceremonii oficiale și la tot felul de sărbători participa și formația „Grand Écurie", formație de suflători.

În primii ani de domnie, *Ludovic XIV* l-a însărcinat pe *Lully* de a-i scrie muzică pentru concerte și pentru diferite ceremonii ale curții. Ca superintendent al muzicii, *Lully* a instaurat o epocă de mare strălucire la curtea Franței, lăsînd ca fantezia sa să irumpă în diferite genuri muzicale, a operei-balet, a suitei orchestrale, a marilor motete, regele fiind prezent la toate manifestările artistice, de la zilnicele slujbe religioase, la fastuoasele spectacole dramatice.

După epoca de meritată glorie a lui *Lully*, un alt ilustru compozitor francez va ilustra viața de la curtea franceză : *François Couperin*, descendent dintr-o mare familie de organiști. Născut în 1668, la Paris, el este fiul organistului bisericii *Saint Germain*, *Charles Couperin*. După serioase îndrumări muzicale primite de la tatăl său și de la organistul *J. Thomelin*, după un concurs sosește la vîrsta de 25 de ani la *Versailles*. La sosirea lui *Couperin* la curtea de la *Versailles*, orga se afla (din 1692) în salonul *Hercule* (pînă în 1710, cînd va fi inaugurată o nouă orgă). Abia în timpul Regenței, în 1717, i se atribuie lui *Couperin* și postul de clavecinist al curții, post care îi va reveni fiicei sale, *Margeuritte-Antoinette*, din 1730. În timpul lui *Ludovic XV* vor funcționa noi compozitori de operă : *J.P. Rameau*, *A. Campra*, *Destousches* iar instrumentiștii *Boismortier*, *Mondonville*, *Léclair* își încep cariera artistică.

În timpul serviciului religios, Couperin răspundea la orgă versetelor cîntate de cor, acompaniat de cornetiști de serpent, sau improviza di-

ferite piese. O dată cu numirea sa ca organist, *Couperin* devine și profesorul membrilor familiei regale, instruindu-l pe *Delfin*, ducele de *Bourgogne* și pe alți șase prinți și prințese : *Anne Bourgogne*, contele *Toulouse* (fiul regelui și a d-nei Montespan), ducele *Bourbon*, ducesa de *Charlais*, prințesa de *Conti* (fiica regelui și a d-nei la Vallière), ducesa de *Orlèans* (fiica regelui și a d-nei Montespan). Printre elevele sale au figurat ulterior și *Infanta Spaniei*, prima logodnică a lui *Ludovic XV* și *Maria Leczinska*, viitoarea soție a lui *Ludovic* XV.

La curtea de la *Versailles*, *Couperin* era prezent la concertele programate în fiecare duminecă și ținute cu regularitate pînă la moartea lui *Ludovic XIV*. Pentru aceste manifestări artistice el a scris renumitele „*Concerte regale*", ce sînt de fapt suite camerale, menite a-l deconecta pe marele monarh în anii senectuții. Ele aveau în componență piese cu ritm de dans, precedate de un preludiu. Este bine cunoscut concertul XVIII, în care îl evocă pe *Lully*, al IX-lea, dedicat lui *Corelli* și cel denumit „*Il Ritratto del amore*", un ciclu de piese pline de poezie în care încearcă să surprindă o gamă variată de sentimente ce le declanșează în om bucuria și tristețea dragostei.

Altă importantă manifestare artistică din istoria Franței o constituie organizarea anuală a sărbătoririi regelui de către Academia regală de muzică, în incinta castelului *Tuileries* prilej cu care se programau creații franceze de către muzicienii epocii. Tot barocul francez este de fapt o oglindă a perioadei de mare strălucire, de măreție și de glorie a monarhului, a cărui forță se sprijinea pe biserica catolică.

După modelul curții, reuniunile literar-muzicale cunosc o mare răspîndire și în societatea vremii, mai ales în decorurile luxuriante ale saloanelor aristocrației. A rămas celebru salonul ducelui *d'Aumont* (primul șambelan al curții) sau cel al marchizelor de *Rambouillet* și *D'Épinay*, unde zilnic cele mai alese spirite franceze declanșau febrile mișcări de idei. În acest mediu al salonului, conversația reflecta spiritualitatea barocului francez, dominat de bun gust, de galanterie în comportament și de un spumos limbaj echivoc

Nu numai în sînul protipendadei se desfășurau aprinse serate literar-muzicale, ci și în salonul modest din familiile unor muzicieni renumiți în epocă. Astfel sînt cunoscute seratele date la compozitorul *Chambonnières*, unde se producea formația sa „*Honnestes curieux*", la compozitorul curții *Lambert* sau la vechea familie de muzicieni *La Barre*, care avea adesea și invitați străini. Uneori și unii prelați luminați și-au transformat biserica în sală de concert, așa cum a făcut-o cel de la *Saint André des Arcs*, unde s-au putut audia, pentru prima oară în Franța, și creațiile religioase italiene. Unul dintre invitații obișnuiți ai acestor faimoase concerte spirituale pariziene era tînărul *Couperin*, a cărui faimă era răspîndită atît pe tărîm componistic, pedagogic, cît și ca interpret. Adesea avea ocazia să cunoască la aceste reuniuni creația predecesorilor săi francezi, dar și pe cele ale contemporanilor italieni, înclinați spre o nouă scriitură în muzica instrumentală, cea a monodiei și spre noua formă a sonatei, opusă vechii suite. O admirație profundă a păstrat-o compozitorul *A. Corelli*, ale cărui sonate l-au impulsionat pe Conperin în crearea primelor sale trio-sonate : Vizionarea, La Pulcelle, La Steinquerque (victoria franceză din 1692).

Scanned with OKEN Scanner

În ciuda numeroaselor sale obligații de la curte și în ilustrele societăți mondene de la sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea, *Couperin* ne-a lăsat un impresionant număr de creații, de diferite genuri. Deși sîntem în plină epocă a basului continuu, polifonia este încă manifestă în muzica religioasă. Începe treptat să decadă domnia lăutei, care cedează locul clavecinului, la fel și discretele viole sînt înlocuite de sonoritatea caldă și amplă a violinei. În schimb gustul pentru creațiile vocale se menține nealterat, continuînd să dețină un loc însemnat în concertele organizate în diferite saloane.

La începutul veacului al XVIII-lea, în Franța se poate observa și treptata decădere a muzicii de orgă, înlocuită de bogata literatură pentru clavecin, datorată celor două mari personalități: *Couperin* și *Rameau*. În istoria clavecinului din secolul al XVII-lea este înscris cu cinste și numele lui *Chambonnières* și a elevilor săi, printre care se află și unchiul marelui *Couperin, Louis Couperin*. Încă din 1695, datează unul dintre primele cicluri de piese pentru clavecin ale lui *F. Couperin*, intitulat ironic *„Les fastes de la grande et ancienne Ménéstrandise"*, în care zugrăvește cu mult umor luptele sale, duse în tinerețe cu învechitele legi ale corporației menestrelilor.

Cele 240 de piese pentru clavecin ale lui *Couperin* sînt o subtilă cronică a societății vremii sale. Ele au fost grupate în 27 de suite *„Ordres"*, publicate în patru cărți. Cu distincție și cu discreție, a creionat variate portrete ale unor vestite personalități. Dar orizontul său spiritual nu se rezumă doar la portretizări și caracterizări, umane ci el realizează unele satire virulente și unele scene de gen, oferind maliționase și duioase tablouri ce poartă titluri încărcate de poezie sau ascuțit umor: *„Les vieux galants" „Le bavolet flotant"*, El și-a trasat fantezia sa creatoare și în scene pastorale cum sînt *„Secerătorii"*, sau mitologice *„Les gondoles de Delos" „Les Satyres"*. Și natura ocupă un loc important ca subiect de inspirație așa cum ne-o dovedesc piesele *„Les ondes"*, *„Les vergers fleuris"*, *„Le réveil martin"*, abordînd și cîntecul păsărilor în piese imitative ca *„Le rossignol en amour"*, *„Le rossignol vainqueur"*, sau zborul insectelor, în *„Les Abeilles"*, *„Les Papillons"*.

Frecventînd numeroase saloane franceze, de la cele mai elegante ale aristocrației pînă la cele mai modeste, *Couperin* le-a eternizat cu multă intuiție muzicală, astfel încît grație portretelor sale putem reconstitui o întreagă galerie de personaje și un pastelat evantai de caractere umane, influențat fiind de celebrele portrete literare ale contemporanului său *La Bruyère*. Cu eleganță defilează prin fața noastră un număr impresionant de personaje, prin dantelării sonore specifice, reușind să decupeze cîteva tablouri din societatea galantă a Franței. Fiecare suită are un caracter aparte, datorită pieselor componente, atît de diferit mulate pe mișcări spiritualizate de dans. În primele suite păstrează vechile dansuri, la care adaugă și pe cele noi. În multe creații evită atmosfera de grandoare, în favoarea celei miniaturale, urmărind redarea meandrelor fizionomiei și a sufletului uman și, în general, a societății galante din saloanele frecventate de el. Prin *Couperin*, muzica franceză a cucerit noi domenii de expresii, gîndirea armonică s-a afirmat cu putere, realizînd un echilibru între aceasta și cea polifonică,

Scanned with OKEN Scanner

totodată el consacră muzica instrumentală ca un domeniu de creaţie autonom faţă de cea vocală, valorificînd cu succes posibilităţile tehnice şi paleta expresivă a clavecinului. Absenţa pasajelor de virtuozitate seacă, a fluctuaţiei de tempo şi de ritm, sobrietatea formei şi a accesibilitatea mesajului său, impun creaţia sa în repertoriu universal de concert, prin variata şi bogata sa încărcătură emoţională, întruchipînd strălucit permanenta aspiraţie a omului spre desăvîrşire, prin opere artistice.

„IL PRETE ROSSO" — LA VENEŢIA

La începutul secolului luminilor trecuse urgia otomană care ameninţase Viena şi, implicit, ţinuturile de sub stăpînirea habsburgică, inclusiv Veneţia. Oraşul lagunelor, a cărei splendoare începuse să pălească, datorită pericolului turcesc şi concurenţei comerciale a osmanlîilor, îşi revenea treptat, întrucît nobilimea şi potentaţii timpului sperau într-o redresare politică şi economică.

Viaţa artistică părea nestingherită de vicisitudinile vremii. La catedrala San Marco se desfăşurau aceleaşi slujbe şi solemnităţi tradiţionale, la a căror fast contribuiau muzica impresionantă realizată de două orgii două coruri şi o amplă orchestră.

Cele zece teatre publice de operă continuau să dea impuls creatorilor de muzică, pentru că publicul se obişnuise ca în fiecare stagiune să asculte numai noutăţi. Constrînşi să scrie mereu opere noi, compozitorii le creau la repezeală, ceea ce explică atît numărul imens de creaţii dramatice cît şi căderea în desuetudine a aproape întregului repertoriu dramatic.

Festivităţile oficiale, ca şi seratele date în palatele nobililor nu mai conteneau, fiind şi ele un debuşeu pentru compozitori. Unii dintre nobili erau ei înşişi muzicieni diletanţi, aşa cum au fost fraţii Alessandro şi Benedetto Marcello, care s-au impus ca instrumentişti şi compozitori. Benedetto Marcello a abordat şi memorialistica muzicală, cartea sa *„Teatro in musica alla moda"* fiind o sugestivă descriere satirică a moravurilor din lumea operei.

Atît operele cît şi seratele menţionate atrăgeau un mare număr de autori şi interpreţi din alte centre italiene. Astfel, violonistul Francesco Maria Veracini a cîntat în anul 1716 la palatul Mocenigo, unde se afla şi Giuseppe Tartini, un tînăr violonist pasionat care avea să-şi cucerească un loc de frunte în istoria muzicii italiene. Bogata activitate a teatrelor de operă a atras aici compozitori de faimă, ca Alessandro Scarlatti, şeful necontestat al primei şcoli napoletane, germanul G. F. Händel cît şi trei compozitori reprezentativi ai şcolii neonapoletane: N. Jomelli, N. Porpora, J. A. Hasse, acesta din urmă fiind un timp capelmaestru la San Marco. La gloria oraşului a contribuit şi cîntăreaţa originară din Veneţia, Faustina Bordoni-Hasse, care a repurtat succese strălucite în marile centre europene.

Teatrele de operă au avut un rol hotărîtor în procesul democratizării practicii muzicale. Marele dramaturg, Carlo Goldoni constata că la Veneţia se cînta pretutindenea, şi în saloanele nobililor şi în pieţele publice, şi pe canale, şi în casele micilor burghezi.

Scanned with OKEN Scanner

Cererea de muzicieni-interpreţi pentru desfătarea unor atît de numeroase categorii de public explică înflorirea unor şcoli de muzică, care funcţionau, mai ales, în cadrul unor orfelinate, deoarece nobilimea, şi chiar burghezia, aveau oarecare rezervă faţă de îmbrăţişarea carierei de muzician. Era foarte onorabil ca un copil să devină un muzician „dilettante", dar nu se considera potrivit pentru odraslele de nobili să devină muzicieni profesionişti.

Pentru orfanii şi copiii abandonaţi nu existau aceste scrupule, ei fiind chiar încurajaţi să devină muzicieni. La începutul secolului al XVIII-lea, la Veneţia erau patru asemenea conservatoare (termenul de conservator nu se referea la teza estetică privitoare la „conservarea tradiţională", ci la acţiunea filantropică de „conservare a copiilor nefericiţi"), Incurabili, Mendicanţi, l'Ospedaletto şi Pietá, aflate sub protecţia cîte unei biserici. În afara acestora, funcţionau şi şcoli particulare pentru pregătirea cîntăreţilor. Printre cele mai renumite se afla cea condusă de Tommaso Albinoni.

Dintre conservatoarele menţionate mai sus, cel de la Ospedale della Pietá s-a înscris în istorie, datorită celebrităţii de care s-a bucurat unul dintre profesorii săi : Antonio Vivaldi. Fiu al unui violonist din orchestra bazilicii San Marco, Vivaldi se dedică muzicii, în pofida intrării sale în rîndurile clerului. Fiind suferind, renunţă de timpuriu să slujească ca preot şi studiază cu pasiune muzica, încît în „Ghidul veneţian pentru străini" din anul 1712, era menţionat printre cei mai buni violonişti, alături de tatăl său.

La Pietá, „il prete rosso" (preotul roşu), numit astfel din cauza părului său roşcat, avea o activitate multiplă : pe lîngă predarea violinei şi a altor instrumente, Vivaldi dirija corul şi orchestra (compusă din 40 de fete) la concertele date în fiecare sîmbătă şi duminică. Se pare că execuţiile erau de o foarte bună calitate, ceea ce l-a făcut pe preşedintele Charles de Brosse să aprecieze orchestra ca fiind superioară orchestrei operei din Paris (în 1739). Dintre fete se alegeau soliste vocale şi instrumentiste concertiste care erau invitate să cînte şi la diferite recepţii din oraş.

Ca şi contemporanul său, J. S. Bach, Vivaldi trebuia să scrie lunar cîte două lucrări noi, în afara celor compuse curent pentru nevoile predării. Aşa se explică numărul imens de lucrări scrise de Vivaldi : *concerti grossi*, 75 de sonate şi 456 de concerte pentru unul sau mai multe instrumente.

Lui Vivaldi îi revine meritul de a fi cristalizat forma genului *concerto*-lui *grosso* şi a concertului instrumental solistic, fixînd numărul părţilor componente la trei, cu profilul dramaturgic preluat din uvertura italiană : o parte mişcată, strălucitoare, urmată de una lentă, lirică şi un final volubil şi alert. În aceste concerte cît şi în sonatele scrise de Vivaldi, autorul utilizează un limbaj muzical echilibrat, renunţînd la supremaţia polifoniei în favoarea stilului armonic, şi constituind prin aceasta o anticipare a stilului clasic. Am putea spune, că merge şi mai departe, anticipînd programatismul romantic prin conferirea unor sensuri descriptive dînd concertelor titluri evocatoare (Anotimpurile, Furtuna, Plăcerea, Noaptea).

Scanned with OKEN Scanner

Deşi făcea parte din cler, deşi activitatea la Pietá îl solicita permanent, Vivaldi a găsit timpul necesar să activeze şi în domeniul operei, compunînd un număr impresionant de lucrări dramatice pe care le-a dirijat el însuşi. Aşa a cunoscut-o pe cîntăreaţa, Ana Giraud, fiica unui peruchier francez de la Mantua, care a interpretat numeroase prime roluri din operele sale, după anul 1725. Ana i-a devenit prietenă credincioasă, îngrijindu-l cu devotament, deoarece, boala sa de piept se accentua cu vîrsta.

Succesele operelor sale scenice au fost extrem de mari nu numai în oraşele italiene, ci şi în multe alte centre europene. Gloria lor a fost, însă, efemere, căci astăzi au dispărut complet din repertoriul teatrelor de operă.

Datorită prestigiului de muzician, compozitor şi violonist, Vivaldi este solicitat din toate colţurile Europei. Astfel, în anul 1717, J. G. Pisendel, primul violonist al curţii saxone de la Dresda, atras de sunetul cald şi strălucitor al maestrului italian, îi cere să-l accepte ca discipol. Din capitala Franţei i se comandă o lucrare ocazională, în anul 1725, pentru căsătoria regelui Ludovic al XV-lea cu prinţesa poloneză Maria Leczinska. Vivaldi răspunde cu crearea oratorului „Gloria".

Prezent la Roma în anii 1723 şi 1724 pentru premierele unor opere, în urma marilor succese obţinute, papa îl invită la Vatican să dea un concert. La triumful său de la Roma, a asistat şi renumitul flautist de la curtea Prusiei, J. J. Quantz, care a remarcat stilul exuberant şi senzual al veneţianului cu totul deosebit de stilul grav al şcolii romane.

Cu ocazia turneului său efectuat în anul 1729 în Germania şi Austria, la Viena Vivaldi are îndelungi convorbiri muzicale cu împăratul meloman, Carol al IV-lea, căruia îi dedică ciclul de concerte op. 9, intitulat „La cetra".

În anul 1738, Vivaldi este invitat la sărbătorirea centenarului teatrului din Amsterdam, prilej cu care îşi dirijează un *concerto grosso*, de la pupitru primului violonist, după obiceiul timpului.

Cea mai pertinentă recunoaştere contemporană este, desigur, faptul că Bach a copiat şi a studiat opera sa, şi a găsit nimerit să transcrie pentru clavecin, unele concerte de vioară ale lui Vivaldi.

În pofida gloriei sale, Vivaldi se stinge la Viena, în anul 1741, sărac şi neştiut. Ulterior, negura uitării părea să acopere creaţia acestui prodigios muzician. Abia în secolul nostru au ieşit la lumină lucrările sale instrumentale, care îl reaşează în galeria celor mai mari compozitori ai barocului italian.

ACADEMIILE ROMEI BAROCULUI

La răscrucea secolelor XVII şi XVIII, Roma papală se înscria în istoria muzicii cu o strălucită activitate muzicală laică, de salon, în centrul căreia se aflau cei care vor prolifera stilul cald şi viguros, strălucitor şi de autentică vibraţie umană. Nu era vorba de o muzică de curte intimistă sau frivolă, nici de o strălucitoare, dar convenţională artă de preamărire a suveranului sau a potentatului protector, ci de capodopere de o exemplară plasticitate şi de mare sinceritate emoţională. Ne-o confirmă muzica plină de elevată poezie a lui Arcangelo

Corelli, creatorul stilului instrumental de cameră italian. Melodiile calde, cu armonii solemne şi cu sonorităţi vibrante, caracterizează stilul muzicii sale instrumentale de cameră. Acestea se cîntau în marile saloane ale Romei, în cadrul academiilor, al căror răsfăţat şi mult preţuit muzician a fost A. Corelli.

La Roma, dezvoltarea operei era stingherită de aparenta sobrietate, dorită de ierarhii bisericii, fapt care a favorizat înflorirea muzicii instrumentale, cît şi a cantatelor de cameră, cu tematică similară celei a operei. Aceste lucrări au fost cîntate în cerc restrîns, chiar şi în saloanele prinţilor bisericii.

În marile saloane ale principilor şi ale cardinalilor romani, se constituiseră aşa numitele „academii", nişte reuniuni ale oamenilor de artă şi cultură, patronate de mecenaţi, creîndu-se o ambianţă favorabilă dezvoltării artelor pe făgaşul marilor idei renascentiste, care stăruiau, încă, în pofida spiritului baroc al epocii.

Dintre numeroasele academii romane, citǎm pe aceea patronată de regina Cristina a Suediei, insolită figură a istoriei, care, neputîndu-şi impune voinţa de guvernarea ţării sale, a abdicat stabilindu-se la Roma, după cîteva peregrinări prin Europa. Aici, în „cetatea eternă", după unele uneltiri politice internaţionale nereuşite, s-a resemnat cu rolul de protectoare a artelor. A rămas celebră recepţia, dată de regina Cristina, în anul 1707, la care Corelli a dirijat o orchestră de coarde, compusă din o sută cincizeci de instrumentişti. Acelaşi Corelli a fost mult timp conducătorul orchestrei în cadrul strălucitei *„Academia poetico-musicale"*, susţinută de cardinalul Ottoboni, nepotul papei Alessandro al III-lea. Mare filantrop şi strălucit mecenat, tînărul cardinal, în vîrstă numai de 27 ani, întreţinea o curte luxuriantă, avînd chiar o sală proprie de operă.

Una dintre cele trei celebre academii a fost cea denumită a *„Arcadienilor"*, găzduită în palatele prinţului Ruspoli. Împătimiţi de poezia pastoralelor antice, membrii academiei purtau nume ale eroilor legendelor eline antice. Astfel, A. Corelli îşi spunea Arcimenolo, Alessandro Scarlatti era numit Terpandro, lui Benedetto Marcello i s-a dat numele de Driante, iar lui Bernardo Pasquini pe cel de Protico. Cei mai notorii compozitori ai vremii făceau parte din Academia Arcadienilor, unii dintre ei locuind chiar în palatele lui Ruspoli.

Un alt arcadian, Alessandro Scarlatti, acela care, mai tîrziu, va fi compozitorul numărul unu al operei napoletane, este autorul a numeroase şi valoroase lucrări instrumentale de cameră. Printre oaspeţii prinţului Ruspoli, în anul 1708, se număra şi tînărul saxon, Georg Friedrich Händel, care, cu doi ani înainte începuse o călătorie de studii în Italia unde, luînd contact cu viaţa muzicală a marilor centre ale peninsulei, şi-a însuşit repede stilul muzicii dramatice italiene, căreia i-a dat un plus de profunzime, datorită educaţiei sale muzicale germane.

În saloanele lui Ottoboni, unde arcadienii erau adesea prezenţi, Händel a avut memorabilul turnir cu Domenico Scarlatti, fiul lui Alessandro, confruntare soldată cu o remiză, întrucît „il caro sassone", cum i se spunea admirativ lui Händel, a ieşit învingător la orgă, impresionînd asistenţa prin creaţii de mare profunzime expresivă, în timp ce Domenico Scarlatti a biruit la clavecin. Abilul clavecinist D. Scarlatti, socotit la vremea lui ca unul dintre cei mai prolifici compozitori, a

Scanned with OKEN Scanner

dăruit literaturii clavecinului peste cinci sute de sonate. Sînt creații care, pe lîngă stăpînirea sigură a tehnicii, cer interpretului și un fin discernămînt în conturarea imaginilor.

Marea înflorire a muzicii instrumentale italiene, de cameră și de concert, datorată în mare măsură „academiilor", ce apăruseră în mai toate centrele muzicale italiene, a făcut ca patria operei să devină și centrul de radiație a muzicii instrumentale, al cărei stil va avea o covîrșitoare influență în procesul formării noului stil, cel al clasicismului din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

CU BACH — LA WEIMAR ȘI KÖTHEN

În anul 1710, în orașul Weimar, la curtea ducelui Wilhelm-Ernst, se afla ca organist și concertmaestru, tînărul Johann Sebastian Bach. Faima acestuia începuse să se întindă în țările germane, prețuindu-se, mai mult, virtuozitatea cu care cînta și improviza la orgă și nu atît talentul său de compozitor. Mărturie a notorietății lui este invitația ce i-a fost făcută în anul 1717, de către curtea din Dresda, la un turnir muzical cu celebrul organist francez, Louis Marchand. Acesta, ascultînd în ajun pe tînărul său adversar improvizînd, a plecat discret în zorii zilei turnirului.

Pentru posteritate, șederea lui Bach la Weimar (1708—1717), înseamnă nu numai îmbogățirea literaturii orgii și continuarea marii tradiții germane, ci și fuziunea stilistică a modalităților de exprimare proprii celor trei mari culturi muzicale europene ale vremii : italiană, franceză și germană. Avid de a-și însuși limbajul și procedeele celorlalte școli, Bach a luat contact strîns cu muzica franceză în vizitele făcute la Celle, unde muzica respectivă era foarte agreată, iar în ceea ce privește muzica italiană, Bach și-a însușit-o, transcriind pentru orgă sau clavecin concertele de Vivaldi sau de Marcello, așa cum a făcut-o și cu lucrări ale contemporanului său german italienizat, G. Fr. Telemann. Celebrul concert pentru patru piane nu este altceva decît transcripția concertului pentru patru viori de Vivaldi. Tot la Weimar, Bach creează fugi pentru orgă, pe teme de Giovanni Legrenzi și Corelli, iar pentru clavecin fugi, pe teme de Tomasso Albinoni.

Procesul de sinteză stilistică se remarcă și în cantatele scrise de Bach în acest oraș. În acest gen nu există, însă, o diferență netă între lucrările religioase și cele laice, fiindcă, fragmente din cantatele scrise pentru cult erau transplantate în cele omagiale, adresate principilor sau mai marilor orașelor și viceversa. Una dintre cele mai tulburătoare cantate este acea intitulată „Eram foarte îndurerat" (Ich hatte viel Bekümmerniss), care face parte din acel ciclu denumit „cantate tragice", datorită zguduitorului dramatism, de mare adîncime umană. La Weimar a scris și prima sa cantată laică „Îmi place vînătoarea veselă", compusă cu ocazia invitării ducelui de Saxa-Weissenfels la o partidă de vînătoare.

În anul 1717, murind capelmaestrul curții, locul acestuia i-a fost refuzat lui Bach, fapt pentru care marele muzician demisionează ostentativ. Pentru atitudinea sa ireverențioasă este ținut, aproape o lună, la arestul comunal. Eliberat, pleacă la curtea principelui Leopold de Anhalt-

Scanned with OKEN Scanner

Köthen, unde se va ocupa de muzică de cameră, întrucît principele fiind calvin, ritualurile erau lipsite de expresiva muzică a luteranilor.

Ca şi la mai toate curţile germane, şi la Köthen, unde moda franceză se făcea simţită, nu numai în privinţa etichetei, mobilierului, îmbrăcăminţii sau a dansurilor, ci şi în privinţa muzicii. Pătrunderea spiritului rococo-ului în ambianţa curţii de la Köthen, ne-o dovedeşte stilul suitelor pentru orchestră, ale căror uverturi sînt construite după tipul creat de Lully, dansurile componente fiind în majoritate franceze. Nu fără temei, au fost ulterior intitulate „Suite franceze", unul din ciclurile de suite pentru clavir, scrise la Köthen. Dramaturgia lor muzicală, mai adîncită, ca şi scriitura mai elaborată, dovedesc că Bach nu s-a subsumat modei franceze, ci el a pus şi acestui gen amprenta spiritului german, geniul său contopindu-le.

Atît de mare este renumele de organist, păstrat în memoria timpurilor, încît pare bizară afirmaţia celebrului exeget bachian, Albert Schweitzer, că în muzica de orgă şi de clavecin a lui Bach se simte violonistul, multe dintre teme putînd fi corect interpretate, dacă se ţine seamă de o virtuală execuţie cu arcuşul pe vioară. Atît de bine cunoştea Bach secretele viorii, încît a conferit acestui instrument pasaje polifonice complexe care, împreună cu cantabilitatea violonistică a temelor, au făcut posibilă crearea unor lucrări pentru vioară fără acompaniament, rămase şi astăzi pietre de încercare pentru violonişti. Ciaccona din partita în re minor este, fără îndoială, una din lucrările favorite ale melomanilor din întreaga lume.

Şi în domeniul muzicii pentru orchestră, Bach a înscris la Köthen un moment de răscruce. Creînd pentru landgraful de Brandenburg un set de şase concerte, aşa numitele „brandenburgice", el a diversificat instrumentele solistice (incluzînd grupuri, în care instrumente de suflat se alătură viorii sau clavecinului) şi, ceea ce este mai important, a contopit soliştii cu masa orchestrală, anticipînd, astfel, tipul clasic de orchestră, utilizat de Haydn şi de Mozart.

Din această perioadă a vieţii sale, datează o mare parte din lucrările sale pentru pian : preludii mici, invenţii, toccate, fantezii, Aria cu variaţiuni în stil italian, volumul I din „Clavecinul temperat", celebra „Fantezie şi fugă cromatică". Din această lucrare străbate un intens patetism senzual, avînd line alunecări melodice, ce îi dau fie semnificaţii dureroase, fie ascunse năzuinţi impetuoase. Este poate o îndepărtată prefigurare a clocotului muzicii romantice, care va reînnoda firul vîltorii trăirilor lăuntrice, întreruptă de moderaţia şi de lucida echilibrare a muzicii clasicismului.

MARELE CANTOR DE LA THOMASKIRCHE

În timpul vieţii lui J. S. Bach, cultura muzicală a Germaniei cunoaşte o perioadă de mare înflorire, întrucît în cele 250 de curţi princiare şi ducale fiinţau capele, ai căror dirijori erau şi dotaţi organişti, desfăşurînd o variată şi bogată activitate.

Gloria oraşului Leipzig, vestit centru comercial, i-a fost dată de J. S. Bach, figura cea mai mare a spiritualităţii germane din epoca barocului muzical. O dată importantă a acestui cunoscut oraş al *„singspiel"*-ului german, este anul 1704, cînd compozitorul şi organistul Georg

Scanned with OKEN Scanner

Friedrich Telemann, a reuşit să fondeze „*Collegium musicum*", antrenînd studenţii într-o formaţie corală şi orchestrală, cu care a prezentat primele concerte publice din Germania.

După moartea organistului şi cantorului bisericii Sf. Toma, Johann Kuhnau, autorul unor sonate biblice, primăria a propus postul, succesiv, lui Telemann şi lui Christian Graupner. Pînă la urmă, postul a fost încredinţat lui Bach, care a renunţat la funcţia de compozitor de curte din mediul nobiliar de la Köthen, preferînd pe acela de salariat al burgheziei din Leipzig. La Köthen, Bach a avut la dispoziţie o orchestră, alcătuită din muzicieni profesionişti, cu care realiza concerte de un înalt nivel tehnic, fapt care l-a stimulat în crearea a numeroase lucrări instrumentale.

În pofida poziţiei sale sociale modeste, Bach a găsit şi în oraşul Leipzig, un cîmp vast de activitate muzicală. Avea îndatorirea de a asigura muzica la două biserici din oraş şi de a pregăti copiii componenţi ai corului bisericilor, învăţîndu-i muzica şi repetînd cu ei, în fiecare săptămînă, corurile din cantatele, pe care era obligat să le scrie, întrucît, în ritualul protestant, cantata avea rolul unei a doua predici. În plus, trebuia să se ocupe şi de educaţia acestor copii interni, nu totdeauna uşor de disciplinat.

Pentru „Collegium musicum", condus de Bach timp de 12 ani (1729—1740), el a scris muzică laică, nu rareori cantate care-l apropiau de genul operei. La acestea se adaugă numeroasele lecţii pe care le dădea, atît copiilor săi cît şi numeroşilor solicitanţi, care vroiau să înveţe cu seriozitate muzica. Toate acestea ne arată că viaţa lui Bach nu era deloc uşoară, întrucît trebuia să-şi împartă munca în diferite direcţii şi să caute să realizeze cît mai multe venituri băneşti, pentru a face faţă nevoilor familiei sale numeroase, ştiut fiind, că remuneraţiile oficiale pe care le primea erau modice.

În cadrul bisericesc, Bach avea misiunea de a acompania la orgă coralurile cîntate în comun de asistenţă. Firește, acestea puteau fi precedate de cîte un preludiu şi urmate de o încheiere, mai mare sau mai mică, după importanţa coralului respectiv şi după dispoziţia organistului, care — de cele mai multe ori — improviza comentariile făcute la orgă. Aşa se explică, de ce în lucrările religioase, coralul este pivotul acestora. Coralul protestant este o piesă concisă, de mare forţă expresivă, constituind nucleul unor părţi de cantată sau a unor cantate întregi, datorită textului de mare profunzime, expus într-o muzică, pe cît de simplă, pe atît de evocatoare.

Axate pe coral, cantatele sînt mici lucrări dramatice, de foarte variată formă, în care ariile se învecinează cu dialoguri, recitative şi momente corale, totul susţinut de un acompaniament, realizat cu un *basso continuo* de către clavecin sau orgă, fie printr-un ansamblu instrumental.

În afară de numeroase cantate religioase, lui Bach i se solicitau, de către importante personalităţi cantate pentru diferite sărbători ocazionale (botezuri, nunţi, înmormîntări). Pentru ziua de naştere a ducelui, Christian de Weissenfels, a scris „*Cantata păstorilor*", iar pentru ziua numelui prinţului August al III-lea a creat „Cantat vînătorilor" (nr. 208). La moartea prinţesei Christine Eberhardine, soţia lui

Scanned with OKEN Scanner

Friedrich August de Saxa, a compus o odă funebră, în stil italian, iar la înmormîntarea prinţului Leopold de Köthen, s-a cîntat o cantată de a sa, care a trecut, ulterior, în Pasiunea după Matei.

De multe ori, Bach transforma, după necesităţi, cantatele pentru cult în cantate laice şi invers. Astfel, în anul 1734, la încoronarea lui August al III-lea, Bach s-a folosit de muzica cantatei „Împăcarea lui Eol" căreia i-a adăugat un text nou „Faceţi larmă, voi duşmani". N-a ocolit elementele de satiră sau cele alegorice astfel în *„Cantata cafelei"*, el ironizează pe micii burghezi germani, iar în *„Cantata ţărănească"* este satirizat gustul cosmopolit al curţii germane, prin intermediul a două arii în stil italian, cîntate de doi tineri ţărani şi a două melodii populare, care constituie o fină parodie a muzicii adulate de aristocraţia vremii.

În ceea ce priveşte oratorul, Bach nu a scris, în mod expres, lucrări de acest gen, ci le-a alcătuit din alăturarea unor cantate diferite, scrise anterior, aşa cum a procedat cu cele trei oratorii, dintre care cel de „Crăciun" se cîntă şi astăzi, mai des.

Recitarea patimilor lui Iisus la vecerniile din săptămîna mare, practicată de biserica catolică, a fost adoptată şi de cea luterană. Genul „pasiunii", ctitorit în secolul anterior de către Heirich Schütz, va fi desăvîrşit de Bach, care şi-a înscris numele în istoria muzicii, printre altele, cu monumentalele *„Pasiuni"* după Ioan şi Matei, lucrări nedepăşite ulterior. În Pasiuni, pot fi găsite cele mai strălucite modalităţi de exprimare muzicală, începînd cu coraluri şi terminînd cu marile poeme realizate pentru două coruri, a căror polifonie grandioasă încadrează sublime arii. Ariile sînt cîntate cu permanentă însoţire de către unul sau două instrumente, care readuc obsedant teme de mare forţă expresivă, în timp ce vocea deapănă în *arioso*-uri copleşitoare, textele pline de efervescenţă emoţională. Ariile solistice nu sînt expresii ale unor personaje în acţiune, ci meditaţii şi comentarii ale acţiunii propriu zise. Acţiunea se desfăşoară prin povestirea în recitativ a naratorului, întreruptă, cînd şi cînd, de mici scene lialogate, de către personajele care se exprimă tot prin recitativ. Îngemănarea recitativelor cu comentariile ariilor şi cu intervenţiile corale constituie entităţi, dominate de coralul respectiv.

În afara muzicii concepute pentru cultul protestant, J. S. Bach a scris şi două importante lucrări, destinate bisericii catolice. *Missa* în si minor, cunoscută şi sub titlul de *„Missa înaltă"*, a fost hărăzită curţii de la Dresda, în nădejdea de a fi numit compozitor al acestei curţi, unde domnea princepele-elector, Friedrich August de Saxa. Titlul onorific obţinut, nu i-a îmbunătăţit situaţia materială, dar i-a ridicat prestigiul în faţa concetăţenilor săi şi a mai marilor oraşului. Stilul *Missei în si minor* se deosebeşte, întrucîtva, de cel al missei catolice, deoarece, Bach segmentează uneori cele cinci mari imnuri obişnuite, făcînd loc, ca şi în pasiuni, unor arii şi duete însoţite de instrumente solistice complementare.

Încă din primul an al şederii la Leipzig, Bach a dăruit bisericii catolice un *„Magnificat"*, o mare cantată ce face parte din repertoriul sărbătorilor de Crăciun.

În ceea ce priveşte muzica instrumentală, la Leipzig, Bach a scris piese destinate societăţii studenţilor *„Collegium musicum"*, dintre aces-

Scanned with OKEN Scanner

tea amintim „Concertul pentru două viori". Repertoriul acestei reuniuni de amatori nu se limita numai la muzică de Bach, ci erau abordate lucrări și ale altor compozitori ca Johann Adolph Hasse, Johann Graun, Niccolo Popora ș.a. Repetițiile aveau loc în fiecare vineri la cafeneaua „Zimmermann", iar concertele în diferite localuri sau în grădini publice, în funcție de ocaziile festive și de invitațiile primite.

Creația pentru orgă și clavecin este mult legată de activitatea sa didactică. Culegerile sale intitulate *„Klavierübung"*, îi slujeau atît pentru predarea orgii, cît și pentru acea a clavecinului. Unele creații sînt dedicate prietenilor, cum ar fi cele șase *„Partite germane"*, care prezintă o tendință de amplificare a dramaturgiei genului respectiv, dacă le comparăm cu Suitele franceze și cele engleze, scrise la Kothen.

Tot la Leipzig, completează „Clavecinul temperat", scriind al doilea și ultimul volum, creații cu care avea să consacre sistemul temperat și să determine sistemul tonal ca osatura muzicii, care va domina, exclusiv, timp de aproape două secole. Bach a confirmat tezele respective, nu numai prin valoroasele preludii și fugi, dar și prin acea magistrală demonstrație de coerență și infinită transformare, care este „Arta fugii", scrisă în ultimul an al vieții sale și rămasă neterminată. Și astăzi, încă, în pofida multor încercări de extindere, de remaniere sau chiar de anihilare a sistemului tonal, muzica nu se poate lipsi de ordinea gravitațională, care o face capabilă să oglindească universul însuși.

BERLIN — LA CURTEA LUI FREDERIC CEL MARE

La mijlocul secolului al XVIII-lea, cînd splendoarea muzicii Barocului părea să devină, pentru unii, patina unei arte vechi, Berlinul a fost martorul încrucișării celor mai diverse tendințe stilistice, care coexistau în muzica vremii. Viața muzicală a curții și a orașului, ilustrată de prezența unor mari compozitori ai epocii, a contribuit la risipirea cetei interpenetrațiilor stilistice și, implicit, la marea clarificare a clasicismului.

Un rol deosebit în această privință, l-a avut regele Friedrich al II-lea al Prusiei, supranumit „cel mare", care cultiva cu pasiune muzica, nu numai ca ascultător care se lăsa sedus de armoniile sonore, ci și ca diletant avizat, care reia din plin, voluptatea practicării muzicii. Flautist cu posibilități limitate, el și-a satisfăcut orgoliul de compozitor, lăsînd posterității creații proprii, printre care un concert pentru flaut.

Încă pe cînd era principe moștenitor, la Rheinsberger, unde trăia cvasi-sechestrat de tatăl său, în urma unei tentative de evadare, Friedrich își adunase o excelentă orchestră de cameră, la care luau parte muzicieni notorii, ca Philipp Emmanuel Bach, František și Jiři Benda Johann Gottlieb Graun, celebrul flautist francez Michel Blavet, și, sporadic, Johann Joachim Quantz. Ei au desăvîrșit instituția muzicală a principelui, începută încă în fragedă copilărie.

Urcat pe tronul regal, domnia lui Friedrich al II-lea (între anii 1740—1786) a fost permanent zguduită de războaiele prin care monarhul căuta să impună supremația Prusiei, înfruntînd valeitățile simi-

Scanned with OKEN Scanner

lare ale imperiilor limitrofe. În orele sale de răgaz, se detaşa de păienjenişul urzelilor diplomatice şi de ameninţările războinice, venite din cele patru puncte cardinale, dedicîndu-se muzicii. În aceste ore, în cabinetul său de muzică, cînta la flaut, acompaniat la clavecin de Philipp Emmanuel Bach, în prezenţa mentorului său, Quantz, acum angajat permanent al curţii. Chiar dacă Philipp Emmanuel Bach nu avea asupra monarhului-flautist influenţa ce o exercita Quantz sau Graun, creaţia reputatului fiu al lui Johann Sebastian, era, totuşi, foarte apreciată de Friedrich, datorită spiritului rococo agreat de rege, stil în care acesta şi-a constituit palatul *„Sans souci"* de la Potsdam.

În timpul şedinţelor muzicale de la palat, regele nu permitea să fie deranjat, oricît de grave ar fi fost motivele. Totuşi, o dată, în anul 1747, în timpul unei execuţii a fost întrerupt, spre a i se comunica sosirea marelui Johann Sebastian Bach. Nu numai că nu s-a supărat, dar l-a primit imediat, cu toată amabilitatea, pe renumitul muzician, căruia i-a dat o temă spre a improviza. Întors la Leipzig, Bach a compus pe *„Thema regium"*, în semn de omagiu pentru buna primire, o serie de canoane, fugi şi o sonată, reunite sub titlul *„Ofranda muzicală"*.

La Berlin, ca rege, Friedrich a continuat să se îngrijească de orchestră, pe care a strămutat-o de la Rheinsberger. În afara celor menţionate mai sus, în capela regală vom întîlni şi alte nume notorii ale muzicii germane. Astfel, vom găsi pe Johann Friedrich Agricola şi pe Johan Philipp Kirnberger, ambii elevi ai lui J. S. Bach, pe preromanticul Johann Friedrich Reinhardt sau pe eclecticul Karl Friedrich Fasch, acesta din urmă activînd şi la operă.

Nu numai viaţa muzicală de la curte era înfloritoare, ci şi cea a oraşului. Astfel, în anul 1747, se clădeşte teatrul de operă, în care se vor reprezenta lucrări de cele mai diverse stiluri. Printre oaspeţii de seamă din domeniul muzicii dramatice, amintim pe mult preţuitul Johann Adolph Hasse, germanul italienizat, care a dat o ultimă strălucire operei neonapoletane.

În anul 1749, ia fiinţă la Berlin *„Musikübende Gesellschaft"*, care organizează concerte publice în oraş. Şi la Berlin, ca şi în alte mari centre muzicale europene, muzica va coborî, de acum înainte, din salonul aristocratic în sala de concert, publică, unde poate pătrunde oricine îşi poate plăti biletul. În felul acesta, muzica îşi va lărgi considerabil sfera de acţiune.

Războiul de şapte ani, dus între anii 1756—1763, cu grelele lui consecinţe pentru Prusia, a stînjenit activitatea muzicală, iar după război, eforturile de redresare au împiedicat reluarea vieţii muzicale, la dimensiunile avute.

Apariţiile sporadice şi neaşteptate ale lui Wilhelm Friedmann Bach, marcau prezenţa unei muzici, ce se voia o continuatoare a celei compuse de ilustrul său tată, dar care purta amprenta unei tensiuni afective, mult mai puternice, şi mai capricioase. Impresia lăsată era amplificată şi de legendele ţesute în legătură cu viaţa sa misterioasă. Această muzică se adăuga celei italienizante a lui Hasse sau Graun, celei rococo, pătrunsă prin Philipp Emanuel, şi celei aşa numite „expresive", provenită de la violoniştii italieni şi întreţinută de curentul

Scanned with OKEN Scanner

„Sturm und Drang", cît și ecourilor populare germane care străbăteau creația multor germani de Nord.

Tot acest mozaic stilistic se va contopi într-o vastă sinteză, ce va fi realizată plenar de marii clasici vienezi, dar începuturile acestei fuziuni a fost făcută de școala berlineză și de muzicienii din Mannheim, orașe de mare însemnătate în lumea muzicală.

HÄNDEL — LA CURTEA REGELUI GEORGE I DIN LONDRA

În pofida unor deziluzii și a unor momente critice, care ar putea descuraja total pe un om obișnuit, viața compozitorului german, Georg Friedrich Händel, a fost, totuși, un drum plin de succese, datorate atît forței sale de creație, talentului său strălucit, dar și unor conjuncturi favorabile, care s-au ținut lanț.

Astfel, de mic copil, profită din plin de poziția avută la curte de tatăl său, chirurg și șambelan, aflat în grațiile principelui-elector, August de Saxa. Micul Händel cînta la vîrsta de șapte ani la curtea din Weissenfels, spre surprinderea tuturor, dovedindu-se a fi deja un organist abil. Acest fapt l-a determinat pe principe să-i susțină formația muzicală, chiar dacă tatăl său ezita în această privință. În întîmpinarea carierei sale vine și acceptarea sa de către muzicienii Reinhardt Keiser și Johann Mattheson, ca tînăr colaborator la opera din Hamburg. În acest oraș, el îl cunoaște pe Jean Gaston de Medici, duce de Toscana, datorită căruia i se vor deschide multe uși în mediile muzicale italiene.

În drum spre Hamburg, Händel îl întîlnește în orașul Hanovra, pe Agosti Steffani, prelat, diplomat și capelmaestru al curții, a cărui prietenie îi va fi de folos în strălucita sa activitate din Italia. Tot Șteffani îi va preda postul său de capelmaestru, la Hanovra, după perioada succeselor italiene.

La Veneția, Händel intră în legătură cu ducele de Manchester, ministru plenipotențiar, care îl atrage spre viața muzicală a Londrei, oraș în care se va stabili definitiv. Nu mică a fost importanța relațiilor avute, în Anglia, cu lordul Burlington și cu ducele de Channdos, la curțile cărora a cunoscut cei mai iluștri muzicieni și literați ai Londrei.

Vechiul său protector, principele de Hanovra, devenit regele Georg I al Angliei, i-a oferit titlul de compozitor al curții regale în anul 1726, ceea ce l-a legat definitiv de solul englez. N-au lipsit nici ocaziile în care Händel și-a etalat sentimentele sale filo-engleze, care au justificat considerarea sa, fie și tîrzie, ca muzician național englez. Amintim în acest sens *„Te Deum"*-ul utrechtan (1737) și *„Te Deum"*-ul de la Dettingen (1743) cît și oratoriul *„Iuda Maccabeus"*, scris în cinstea înfrîngerii Stuarților.

Între anii 1717—1720, curtea ducelui englez, Channdos, a cunoscut mare strălucire. Nu mic a fost meritul muzicianului angajat la această curte, saxonul G. F. Händel, care a dinamizat viața artistică, compunînd trei *Te Deum*-uri, 12 psalmi (rămași în istorie sub numele de *„Channdos Anthems"*), și care îi vor deschide gustul și interesul pentru muzica religioasă dramatică. Totodată, muzicianul curții cînta la orgă

Scanned with OKEN Scanner

și la clavecin, compunînd pentru serate și, mai ales, improvizînd pe loc multe din piesele suitelor pentru clavecin, cu care delecta asistența.

Ca orice muzician monden, Händel a abordat și muzica dramatică, scriind la Channdos o primă versiune a oratoriului „*Esther*", pastorala „*Acis și Galathea*". În privința operei, Händel se afla într-o perioadă de stagnare, fiindcă genul acesta, atît de gustat de publicul nobiliar, și foarte controversat, i-a produs animozități și frămîntări chinuitoare.

Venit la Londra, în anul 1710, dar stabilit abia după doi ani, Händel este solicitat, pe cînd domnea regina Anna Stuart, să scrie opere. În această vreme preferințele generale erau îndreptate spre opera italiană, dar către sfîrșitul secolului anterior Purcell încercase să canalizeze gustul amatorilor de operă spre piesele cîntate în limba engleză. De la bun început, Händel se găsea în fața a două premise : pe de o parte, tendința de adîncire a dramaturgiei muzicale, firească la un autor de formație germană, dar mai puțin socotită necesară în opera de tip italian, iar pe de altă parte, dorința legitimă de a se impune limba engleză, care imprima un alt stil melodic și un alt spirit. Prima sa operă reprezentată la teatrul „*Hay Market*" a fost „*Rinaldo*", urmată de alte opere scrise în stil italian, succesul lor fiind foarte discutat.

Creîndu-se „*Academia regală de muzică*" (1719), amatorii de operă italiană încredințează noul teatru de operă lui Händel, dar îi alătură și doi italieni, A. Ariosti și G. Bononcini, cu care avea să lupte de pe poziții estetice diferite. La aceste lupte pe plan artistic se adaugă și animozitățile din sînul curții, căci după moartea reginei Anna, succede la tron George I din Hanovra, vărul defunctei. Händel împărtea cu noul rege german antipatiile curții engleze. După compunerea, în comun cu Bononcini a operei „*Mucius Scaevola*", se produc disensiunile, accentuate și de rivalitățile cîntărețelor, Francesca Cuzzoni și Faustina Bordoni, acestea din urmă nepregetînd ca în timpul unei reprezentații să se încaiere și să își smulgă perucile.

Situația lui Händel devine și mai grea. Ca o manifestare a spiritului național englez și, totodată, ca o critică acerbă a fatuității și convenționalismului operei italiene, apare opera-pamflet, „*Beggarr's opera*", cu muzica de J. C. Pepusch, pe un libret de John Gay. Aluziile sarcastice, făcute chiar sub forma unor citate din opera „*Rinaldo*" de Händel, i-au grăbit unul din falimente și închiderea teatrului de operă.

Notorietatea lui Händel era atît de mare, încît Universitatea din Oxford, important centru științific, dar și focar artistic, îl invită să conducă manifestările muzicale, prilejuite de aniversarea fondării instituției, ocazie cu care se desfășoară un mare festival artistic, unde — ca o compensație a insuccesele sale recente, Händel, va obține un triumf, cu reprezentarea a trei oratorii, „*Ester*", „*Athalia*", „*Deborah*", cu „*Acis și Galathea*" și cu concerte de orgă. Titlul de doctor în muzică nu i-a mai fost acordat, Händel afirmînd că nici nu-l interesa o astfel de recompensă și că ar fi fost prea împovărat de alte griji. Alte relatări vorbesc despre neachitarea la timp a taxei percepute în acest scop, suma părîndu-i prea mare pentru un titlu ce nu-i părea relevant.

Scanned with OKEN Scanner

Întors de la Oxford, Händel reia activitatea dramatică la teatrul „Covent Garden", întrucît teatrul regal de la *„Hay Market"* fusese închiriat noilor săi adversari. în frunte cu compozitorul italian, Niccolo Porpora. Pe lîngă cîntăreţii italieni, la noua sa întreprindere angajează şi cîntăreţi englezi, ceea ce a fost de natură să măgulească sentimentul naţional al localnicilor. Aceasta fiindcă, pe lîngă opere în stil italian, el va prezenta şi oratorii, ajungînd, treptat, să dea o pondere majoritară acestui gen.

Succesul, obţinut de acum înainte cu oratorii, se explică, mai întîi, prin accesibilitatea acestora, datorată utilizării limbii engleze. În al doilea rînd, textele biblice din Vechiul Testament aveau o mare pondere în desfăşurarea ritualului anglican şi, deci, era mult mai cunoscut şi receptat plenar la auditori. Dar, mai presus de toate, reuşita oratoriilor s-a datorat formaţiei muzicale germane a lui Händel. El s-a dovedit mai puţin abil în desfăşurări de acţiuni largi, cu scene dramatice multiple, preferînd o muzică dramatică concisă, în care substanţa dramaturgiei se găseşte, nu atît în conflictele scenice, cît în expunerea densă, realizată cu mijloace muzicale ce reliefau dramatismul înfruntărilor. Aceasta nu înseamnă, că în oratorii renunţa la mijloacele operistice, dar uzul lor nu depăşea strictul necesar al configurării libretului dat.

Desigur, oratoriile reprezintă pentru memoria lui Händel genul în care a reuşit din plin, socotit fiind astăzi autorul reprezentativ al culminaţiei genului în istorie. Posteritatea judecă cu pertinenţa ce o dă filtrul istoriei. Operele lui Händel sînt cîntate astăzi cu scop documentar, oratoriile, însă, ţin şi astăzi afişul, la fel şi muzica sa instrumentală. O dovedesc foarte popularele suite *„Muzica apelor"* şi *„Foc de artificii"*, iar *concertele grossi*, concertele pentru orgă, sonatele pentru vioară şi clavecin sînt mult gustate de melomani.

Sita istorică a lăsat, însă, să se strecoare o nedumerire, şi anume împrumuturile făcute în oratoriul *„Israel în Egipt"*, din creaţia compozitorilor Erba, Orio şi Stradella, fie prelucrînd amplu fragmente pînă a le da sensuri cu totul diferite, fie încorporîndu-le cu mici diferenţe. Deşi procedeul *„pasticcio"*-ului era curent practicat, totuşi el nu justifică plenar împrumutul într-o lucrare prezentată ca originală.

Trecînd peste această mică umbră, asupra căreia există încă dubii, nu putem să nu ajungem la convingerea, pe care o aveau englezii, că se află în faţa unui compozitor de primă mărime, care va domina istoria muzicii engleze şi europene. Oratoriile *„Sărbătoarea lui Alexandru"* şi *„Messias"*, creaţiile în care Händel a desăvîrşit genul, ne dau realele dimensiuni ale artei sale, a acelei arte despre care compozitorii Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Liszt, Saint-Saëns şi-au mărturisit admiraţia lor nemărginită, considerîndu-l ca unul dintre piscurile muzicii universale.

MANNHEIM — LA MIJLOCUL SECOLULUI LUMINILOR

Cea mai muzicală curte germană de la mijlocul veacului luminilor, este cea din oraşul Mannheim, aparţinînd principelui-elector, Karl

Scanned with OKEN Scanner

Theodor. Palatul principelui şi dependinţele lui ocupau jumătate din oraş. Viaţa cotidiană a curţii se desfăşura după eticheta franceză, imitîndu-se obiceiurile Versailles-ului. Ceea ce a uimit pe călătorul englez, Charles Burney, un pasionat amator de muzică, a fost viaţa muzicală a curţii, atît prin numeroasele şi variatele manifestări, cît şi prin excelenta calitate artistică a execuţiilor. O mare sală de teatru adăpostea spectacole de operă italiană şi de comedie franceză. În somptuoasa sală a cavalerilor, aveau loc de două ori pe săptămînă concertele, numite pe atunci *„Academii de muzică"*, la care se cîntau numeroase simfonii, scrise de muzicieni aflaţi în slujba curţii.

Adeseori, orchestra cînta în timpul meselor suite de divertisment, cunoscute sub numele de *„Tafelmusik"*. Fiind un excelent muzician diletant, principele solicita în fiecare după amiază şedinţe de muzică de cameră, la care participa el însuşi, cîntînd la violoncel sau la clavecin. În postul mare se executau oratorii, iar vara întregul personal se deplasa la Schwetzingen, reşedinţa de vară a principelui, unde serbările se ţineau lanţ. Se cînta seara pe terasă şi se însoţeau cu muzică plimbările făcute în bărci, pe rîul Neckar. Alteori, din boschetele parcului, grupuri de instrumentişti primeau cu muzică pe cei care se întorceau de la vînătoare. *„Simfonia pastorală"*, scrisă de Christian Cannabich, evocă încîntarea naturii ce o resimţeau castelanii în plimbările pe rîu sau în desfătările cinegetice.

O atît de intensă activitate muzicală a suscitat o enormă producţie de lucrări în genurile solicitate. În afara suitelor *„Tafekmusik"*, se mai scriau divertismente şi alte lucrări de cameră, concerte şi, mai ales, simfonii pentru „Academiile de muzică" bisăptămînale. Cerîndu-se mereu lucrări noi, muzicienii din Mannheim au scris simfonii cu zecile. Nu este de mirare că genul simfoniei, aflat, încă, pe calea căutării formei, îşi va fi găsit la Mannheim tipul de structură şi limbajul adecvat.

Din popasurile anterioare, făcute la Versailles, la palatul Ottoboni de la Roma sau la curtea lui Frederic cel mare, de la Berlin, am putut desluşi diferite stiluri ce oglindeau prelungiri stilistice ale Barocului şi rococo-ului, dar şi noul stil italian, care avea să genereze stilul clasic, prin fuziunea cu alte elemente stilistice din diferite părţi ale Europei.

Oraşul Mannheim, loc de întîlnire a numeroşi muzicieni de naţionalităţi diferite, a fost creuzetul în care s-a forjat noul stil clasic, stil care a fost consacrat de Haydn, de Mozart şi de tînărul Beethoven, răspîndit în întreaga Europă, devenind, aşa cum spune muzicologul Gustave Reese, stil european central. O importantă contribuţie au avut-o muzicienii cehi, aflaţi în număr mare la Mannheim. Aceştia erau reputaţi ca desăvîrşiţi instrumentişti, oraşul Praga şi, în general, Cehia fiind socotite în acea vreme „Conservatorul Europei".

Orchestra se bucura de un mare prestigiu. „O armată de generali" o numea melomanul, Charles Burney, care ne-a lăsat un preţios jurnal de călătorie. Utilizarea clarinetelor în orchestră şi acordarea unor pasaje melodice cornilor, excluderea clavecinului din orchestră şi echilibrarea timbrală a ansamlului instrumental dar, mai ales, utilizarea nuanţelor prestabilite şi gradarea lor (crescendi şi descrescendi în realizări optime), toate acestea au făcut ca formaţia din Mannheim să se bucure de un foarte mare prestigiu în Europa. Era considerată ca model şi, pe

Scanned with OKEN Scanner

drept cuvînt, trecea ca prima orchestră cu profil tipic clasicismului. Cehii, Johann și Karl Stamitz, Anton Filtz și František Xaver Richter, italianul Carlo Giuseppe Toeschi, germanii Ignaz Holzbauer și Johann Christian Cannabich, iată pleiada de muzicieni care a înscris în istorie „Școala de la Mannheim", făuritoarea unei prime sinteze artistice care avea să însemne în istoria muzicii „Zorii clasicismului".

VIENA — LA ÎNCEPUTUL DE DRUM

În anii de răscruce a istoriei muzicii, din prima jumătate a secolului al XVIII-lea, se pot desluși diverse curente stilistice. Polifonia barocului, cu împletirile ei meșteșugite și cu bogata ei ornamentică ceda treptat locul simplității și fluenței noului stil instrumental italian, cu care galanteria rococo-ului făcea casă bună. În plus, ecourile fruste, dar încîntătoare, ale melosului popular german pătrundeau tot mai mult în muzica cultivată, ce putea fi auzită în marile saloane sau în „academiile de muzică", cum erau numite atunci concertele publice. La mijlocul secolului al XVIII-lea, înainte ca cei trei mari aștri ai clasicismului să-și fi spus cuvîntul, la Viena au activat o pleiadă de compozitori, care prefigurează noul stil muzical.

În orașul muzicii de pe malul Dunării, îl găsim pe Niccolo Porpora, reputatul compozitor italian de operă, care, văzînd că marile sale succese pălesc, s-a retras la Viena, unde dădea lecții de muzică vocală sau scria lucrări instrumentale. Una din sonatele sale pentru vioară și clavir face parte și astăzi din repertoriul marilor violoniști.

Pe acest compozitor îl servea un tînăr învățăcel, pe nume Joseph Haydn, care, pentru a deprinde secretele artei compoziției de operă, îl slujea ca acompaniator la lecțiile de canto și chiar de valet, întrucît nu avea cu ce-și plăti lecțiile.

Arta italiană era foarte apreciată la Viena, unde Antonio Caldara a repurtat mari succese în secolul anterior, în calitate de conducător al teatrului imperial de operă și de compozitor al curții. Tot atunci, Johann Joseph Fux, notoriu în istorie, datorită tratatului său de compoziție *„Gradus ad Parmassum"*, cultiva cu pasiune opera italiană. Vom întîlni, de asemenea, un tînăr care își înscrie numele în istorie prin reforma operei, pe nume Christoph Willibald Cluck, discipol al italianului Sammartini.

După revenirea sa din Anglia, unde Gluck l-a întîlnit pe Händel, el primește comanda operei *„Semiramida recunoscută"*, scrisă pentru aniversarea zilei de naștere a împărătesei, Maria Theresa. Din anul 1751, Gluck devine capelamaestrul orchestrei mareșalului, Iosif Friedrich, principe de Saxa, avînd obligația de a organiza, în fiecare vineri, „academii de muzică" la palatul „Rofrano". Prin talentul său multiplu, de compozitor, dirijor și organizator de spectacole, Gluck și-a atras simpatia împărătesei, care l-a numit din anul 1754, capelmaestru Operei imperiale, unde va programa diferite opere italiene și franceze, dar și propriile sale creații de circumstanță. Din anul 1758, el începe să scrie mai mult opere comice în stil francez.

O dată memorabilă din istoria teatrului liric, este premiera operei sale *„Orfeu și Euridice"*, la 5 octombrie 1762, prezentată la teatru îm-

Scanned with OKEN Scanner

perial, marcînd începutul reformei întreprinse de Gluck în genul operei, prin eliminarea bravurii vocale şi închegarea unor efecte dramaturgice ale lucrării. Corul, uitat în opera italiană, îşi recapătă importanţa avută în tragedia antică, devenind un personaj central, în schimb, dansurile sînt eliminate. Cantilenele alternează cu recitative, fără a întrerupe, însă, discursul muzical.

Pentru căsătoria lui Josif al II-lea cu Maria J. Baylére, celebrată în marea sală de război, din palatul Schörbrunn, Gluck a scris cantata *„Il parnasso confuso"*, pe care a dirijat-o Josif al II-lea de la clavecin, după obiceiul timpului. Printre interpreţi figurau şi cele patru arhiducese austriece, printre care se număra şi Maria Antoineta, viitoarea regină a Franţei.

La 16 decembrie 1767, la teatrul imperial a avut loc premiera operei *„Alcesta"*, pe un libret de Calzabigi, operă în care Gluck îşi desăvîrşeşte reforma, renunţînd complet la virtuozitatea vocală, destinată cîntăreţilor castraţi, muzica urmărind îndeaproape poezia, pentru a reda cît mai veridic expresia sentimentelor şi a acţiunii, iar simplitatea şi claritatea limbajului vocal şi orchestral se încadrează perfect în stilul clasic. Şi prin simfoniile sale, Gluck va marca etapa clasicismului timpuriu.

Viena era pe atunci un oraş cu înfloritoare viaţă artistică. Muzica era atît de preţuită, încît împăraţii înşişi o practicau cu pasiune. O frumoasă tradiţie muzicală se poate observa, chiar la membrii dinastiei imperiale, începînd cu împăratul Maximillian I, care înfiinţează capela curţii, şi mergînd pînă în secolul al XIX-lea, cu Francisc al II-lea, care cînta în formaţii camerale ca violonist.

În anul 1619, Frederic al II-lea, mare pasionat de vînătoare, dar şi de muzică, a angajat ca dirijor al capelei pe italianul Valentini, marcînd începutul influenţei italiene la Viena. Urmaşul său, Frederic al III-lea, realizează, după model italian „Academia literară", rămînînd cunoscut şi ca autor al unor creaţii religioase şi laice, destul de originale. Leopold I construieşte, cu ajutorul lui Burnaccini, grandiosul teatru în stil baroc şi măreşte capela la o sută de instrumentişti. Josif I păstrează influenţa italiană la curtea sa. El cînta cu uşurinţă la mai multe instrumente (clavecin, flaut) şi scria lucrări, influenţate de Alessandro Scarlatti, al cărui stil domina lumea muzicală.

Alt pasionat de muzică a fost Carol VI (tatăl Mariei Theresa), care nu pierdea concertele şi spectacolele de operă. date la Hofburg sau la castelul său preferat *„Favorita"*, unde conducea, uneori, el însuşi orchestra de la clavecin. Alteori, îşi acompania la clavecin pe fiicele sale, M. Theresa şi M. Anna, cîntăreţe amatoare.

La sosirea lui Mozart la Viena, împărăteasa Maria Theresa (1762) i-a făcut o caldă primire, demonstrînd interesul deosebit acordat muzicii de familia imperială vieneză, interes transmis din generaţie în generaţie pînă la Francisc I, care avea un pian în cabinetul său de lucru. Bun instrumentist a fost şi Josif II, care cînta, în fiecare zi, cvartete cu compozitorul curţii, Antonio Salieri.

Marii compozitori de operă, ca şi renumiţi instrumentişti virtuozi se bucurau, la Viena, de primiri entuziaste. Printre muzicienii de notorietate ai Vienei menţionăm trei compozitori pe care istoria îi consideră ca ultimi precursori ai simfonismului clasic : Georg Mathias

Monn, Georg Christoph Wagenscil şi Georg Reutter. Activînd mai întîi la Klosterburg, G. M. Monn se fixează la Viena, unde va compune lucrări ce oglindesc oscilarea dintre vechiul stil al barocului şi noul stil clasic. Cel mai fecund dintre aceşti autori este, fără îndoială, G. C. Wagenseil. Simfoniile sale au apărut, editate la Paris, într-o colecţie alături de lucrări similare ale lui Stamitz, Richter şi Beck, compozitori de la Mannheim, din experienţa cărora Wagenseil a folosit multe procedee. Acest autor îşi înscrie numele şi în istoria concertului, prin adaptarea arhitecturii sonatei la acest gen, conferindu-i un caracter dramatic prin opoziţia a două teme. Evident, pasul său este timid, abia Mozart şi Beethoven vor desăvîrşi forma şi genul concertului.

În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, la Viena, putea fi întîlnit şi Joseph Haydn, fost elev al lui Georg Reutter, la convictul de la *Stephanskirche*, care, nemaiputînd rămîne în corul catedralei, din cauza schimbării vocii, a fost lăsat pe drumuri. Tînărul, pe care l-am mai întîlnit ca valet al lui Porpora, îşi cîştiga existenţa cîntînd în formaţii instrumentale ocazionale, la biserici, la baluri şi compunînd muzică de dans. Acest modest şi neştiut autor, va intra în serviciul principelui de Esterházy, acolo unde, admirat şi respectat, îşi va făuri renumele unui compozitor preţuit în întreaga Europă, şi care va fi un prim strălucit reprezentant al clasicismului vienez.

CU HAYDN — LA ESTERHAZA

În apropierea orăşelului austriac Eisenstadt, aflat aproape de graniţa ungară, se întindeau, la mijlocul secolului al XVIII-lea, marile domenii ale principilor Esterhâzy. Nobili de frunte ai monarhiei austro-ungare, principii concurau în lux şi în măreţie cu reşedinţa imperială de la Viena prin grandioasele lor palate. Palatul cu accesoriile lui şi cu locuinţele numerosului personal formau o comună, căreia principii i-au dat numele lor : Esterhaza. În interiorul palatului se aflau o sală de teatru, o sală de concert şi un teatru de marionete, pentru care principii întreţineau formaţiile necesare.

Pe cînd curtea princiară se afla, însă, la Eisenstadt, în anul 1761, principele Paul-Anton, pasionat muzician, contînd ca primul compozitor maghiar, angajează în postul de vice-capelmaestru pe Joseph Haydn, aflat în cumpănă, deoarece capela principelui Morzin de la Lukaveć, pe care o dirija Haydn, fusese desfiinţată iar muzicianul rămăsese fără slujbă.

Timp de aproape 30 de ani, Haydn a slujit la Esterháza, mai întîi ca vice-capelmaestru, apoi, după moartea lui Werner, un muzician pe care Haydn l-a venerat, ocupă în anul 1766, postul de *Oberkapelmeister*, fiind obligat prin contract să scrie, exclusiv, muzică pentru nevoile curţii. În postura de muzician valet, Haydn este obligat să scrie muzică numai pentru delectarea curţii şi a invitaţilor ei. Primele sale creaţii, în special diverstismentele, casaţiunile, serenadele şi nocturnele oglindesc stilul muzicii ce i se cerea şi măsura în care Haydn a ştiut să înnobileze genul, conferindu-i sinceritate şi naturaleţe.

Lanţul cu care fusese legat Haydn, prin contract, nu a fost atît de strîns. Numai după un an de la angajare, în 1762, moare principele

Paul Anton, succedîndu-i în rangul de palatin al Ungariei fratele său, Nikolaus, şi acesta un zelos muzician. Noul stăpîn a înţeles să acorde ilustrului angajat o destul de mare libertate în alegerea repertoriului şi, mai ales, în privinţa stilului muzicii şi a temperaturii ei emoţionale.

Cu toate acestea, regimul personalului muzical era destul de sever. Muzicienii nu aveau voie să îşi ţină familiile la Esterháza, domiciliile acestora fiind în Eisenstadt. În anul 1772, sezonul de manifestări muzicale prelungindu-se pînă în noiembrie, datorită numeroaselor vizite, Haydn voind să atragă atenţia că instrumentiştii şi-au pierdut răbdarea şi, pentru a nu jigni pe principe, a scris cunoscuta simfonie a *„Despărţirii"*, făcînd ca în ultima parte instrumentele să termine succesiv, ceea ce aveau de cîntat. Instrumentiştii părăseau tiptil, pe rînd, scena pînă cînd au rămas doar doi violonişti. Prinţul, înţelegînd butada, a grăbit încheierea stagiunii.

Toate lucrările destinate orchestrei sau cvartetului de coarde purtau pecetea stilistică a muzicii de divertisment. Dar, nu era un divertisment facil sau frivol, ci unul mai elevat, creat de o muzică de mare prospeţime şi de autentică frumuseţe. Un exemplu grăitor este cvartetul de coarde în Fa major, op. 3, nr. 5, cîntat în salonul intim de muzică de cameră, în anul 1765. Partea a doua, *„Serenada"*, s-a înscris în istorie, datorită purităţii şi delicateţei expresiei, cît şi modului în care Haydn a reuşit să sudeze omogen elementele melodico-ritmice, provenite din atît de diferite izvoare, ca muzica italiană, cîntul popular german sau muzica franceză de salon.

Prinţul Nikolaus Esterházy, mare pasionat al muzicii, avea ca instrument preferat lira-bariton. Era un fel de viola da gamba, construită ca vechile lire cu arcuş, situîndu-se, ca ambitul şi ca timbru, între violă şi violoncel. Prinţul nu permitea altcuiva să cînte la acest instrument, voind să fie singurul mînuitor al lirei bariton. Evident, Haydn a scris numeroase piese pentru instrumentul favorit al prinţului, printre care şi un divertisment pentru liră-bariton şi clavir.

Libertatea relativă de creaţie pe care i-o lăsa principele, i-a permis lui Haydn să scrie la Esterháha muzică în toate genurile, de la divertisment la simfonie, de la mici piese solistice pînă la concerte cu acompaniament de orchestră, de la *lied* la operă. Deşi genul operei nu convenea total concepţiilor creative ale lui Haydn, el s-a străduit să realizeze lucrări mai mult în spirit buf şi comic. De asemenea, a fost nevoit să ţină seama de posibilităţile vocale ale interpreţilor care nu erau totdeauna de primă mînă. Opera i-a prilejuit şi colaborarea cu Luigia Polzelli, o tînără soprană angajată în anul 1779, împreună cu soţul ei, violonist, de principe. Neînţelegîndu-se cu soţia sa, Anna Keller, Haydn s-a apropiat de cîntăreaţa italiană, pentru care a scris numeroase roluri.

Avînd un bun concertmaestru, în persoana violonistului italian, Luigi Tomassini, i-a scris acestuia trei concerte pentru vioară şi orchestră, ale căror pasaje tehnice nu menajau executantul. Multe din ele poartă chiar menţiunea *„fatto per Luigi"*. De altfel, şi Haydn era un bun violonist deţinînd în cvartete violina primă.

Scrise pentru interpretele aparţinînd familiei princiare, cele şapte concerte pentru pian şi orchestră ale lui Haydn nu solicită solistului o virtuozitate tehnică neobişnuită, ci, mai de grabă, fineţe de tuşeu, o

Scanned with OKEN Scanner

frumoasă perlatură și delicată muzicalitate. Tot pentru vlăstarele princiare, Haydn a scris și piese recreative, cum ar fi acele variațiuni la patru mîini, intitulate *„Profesorul și elevul"*.

Din activtatea lui Haydn, la Esterháha, reținem îndeosebi statornicirea formei arhitecturale a genurilor sonatei, simfoniei și cvartetului de coarde, cărora le conferă structura și stilul, considerate ca modele ale epocii. Preluînd experiența școlii italiene a lui Sammartini, cea a școlii de la Mannheim și cea a vienezilor timpurii (Wagenseil, Monn, Reuther) și ghidat de influențe ce o avea asupra sa Philipp Emanuel Bach, pentru care Haydn nutrea un respect deosebit, el a contopit spiritul rezervat al muzicii de la curte cu expresivitatea stilului de operă, simplitatea ingenuă a muzicii populare țărănești, auzită în copilărie, cu volubilitatea frustă a celei citadine din Viena adolescenței sale, cît și ecourile galante ale rococo-ului, toate aceste elemente filtrate de temperamentul său și remodelate de propria sa viziune. Caracterul său blînd și ordonat, bunătatea sa nativă și luminoasa sa concepție despre muzică, explică realizarea echilibrului între subiectiv și obiectiv, care îi corolează muzica, devenită model stilistic pentru epoca clasicismului vienez.

VIENA — ȘI GLORIA EUROPEANĂ A LUI HAYDN

În anul 1790, după aproape treizeci de ani de neîntreruptă activitate, intensă și diversificată, la Esterháza, noul principe Anton suprimă capela de J. Haydn, acordîndu-i acestuia o pensie mai mare decît cea fixată în testamentul tatălui său. Marele simfonist era acum liber. Faima sa răspîndindu-se în toată Europa, se vede acum asaltat de propuneri care mai de care mai avantajoase. Împlinise, însă, 58 de ani și îi venea greu să se mai subjuge la o curte. Astfel că respinge invitația puternicului magnat maghiar, Anton Grassalkovicz, pe cea a principelui würtemburghez Wallenstein cît și pe cea a regelui Neapolului, Ferdinand al IV-lea.

Viena îl cunoștea și îl aprecia, căci nu o dată a venit de la Esterháza cu orchestra și formația de operă, invitat la diverse festivități private în cercurile nobiliare. Astfel, în anul 1770 prezintă opera sa *„Farmacistul"* în palatul baronului Sumerau, iar în anul 1777, Maria Theresa îi face onoarea de a-l invita să cînte la palatul Schönbrunn cu orchestra sa. Împărăteasa îl ascultase în anul 1773, la Esterháza, unde s-a cîntat simfonia în Do Major, nr. 48, denumită ulterior *„Maria Theresa"* cît și opera *„Necredința zădărnicită"*. Încîntată, împărăteasa afirmase că va veni la Esterháza, ori de cîte ori va voi să asculte o operă bună și bie executată.

Tot la Viena a fost invitat, din nou, la curtea imperială cu prilejul festivităților organizate în cinstea marelui duce, viitorul țar, Pavel I al Rusiei (1781), cînd a cîntat cvartete din ciclul op. 33, dedicat oaspetelui, supranumite apoi *Cvartetele ruse*.

În același an, 1781, datorită renumelui său, din capitala Franței, directorul „Concertelor spirituale", Le Gros, îi comandă noi simfonii destinate societății franceze de concerte. Haydn răspunde trimițînd șase simfonii, între care se află și cea intitulată ulterior *„Regina"*, deoarece

Andantele ei este clădit pe un cîntec francez *„La gentille et belle Lisette"*, îndrăgit de Maria Antoinetta.

Viena a însemnat pentru Haydn şi locul înfiripării unei mari şi impresionante prietenii. Aici a cunoscut familia Mozart, în casa căreia a făcut muzică de cameră cîntînd vioara primă într-un cvartet împreună cu Dittersdorf (vioara a II-a), Mozart (violă) şi cehul Vanhall (violoncel). Prietenia cu Mozart a însemnat nu numai relaţii afectuoase între maestru şi emul, ci şi exemplul unei reciproce influenţări. Căci dacă tînărul Wolfgang a învăţat să scrie cvartete de la Haydn, acesta din urmă a fost sensibil înriurit în ultimele sale cvartete şi simfonii de creaţia tînărului său prieten, dispărut prematur. Haydn nu s-a sfiit să recunoască meritele superioare ale lui Mozart, pe care îl considera drept cel mai mare compozitor al timpului său. Iar la moartea neaşteptată a marelui Mozart, afirma că „abia după un secol omenirea va mai avea un talent de asemenea anvergură".

Atrăgătoarea propunere făcută în anul 1784 de lordul Abingdon, de a deveni dirijorul „Concertelor profesionale londoneze" n-a putut fi acceptată atît timp cît era legat cu contract. Dar, în anul 1790, liber fiind a primit atrăgătoarea invitaţie a violonistului Salomon, conducătorul *„Societăţii pentru muzica veche"* din Londra, semnînd un contract prin care se obliga a da un număr de 20 de concerte, la fiecare dintre ele urmînd a fi executată cîte o lucrare proprie, în primă audiţie.

Londra, de la moartea lui Händel, nu mai avea nici un muzician de renume cu activitatea stabilă. Se perindau diferiţi dirijori, şi interpreţi italieni şi germani, în schimb, dispunea de foarte multe societăţi muzicale şi instrumentale. Haydn era considerat un mare dirijor şi compozitor de renume european, făcîndu-se, însă, rezerve în privinţa calităţii lui de pianist, comparat fiind cu Cramer şi Clementi, care activau atunci la Londra. La prima repetiţie cu orchestra londoneză, Haydn s-a arătat a fi un desăvîrşit violonist uimind orchestranţii atunci cînd a luat vioara în mînă pentru a le exemplifica expresia începutului *„Simfoniei londoneze"* în Re Major, nr. 93.

Succesul concertelor sale cît şi al simfoniilor scrise special pentru acest turneu, au determinat conducerea Universităţii din Oxford, la sugestia lui Charles Burney, cunoscutul memorialist al vieţii muzicale europene, să-i acorde titlul de *„doctor honoris causa"*. Ca răspuns, Haydn a dedicat Universităţii *Simfonia nr. 92*, cîntată în seara decernării titlului şi rămasă cunoscută sub numele de *„Simfonia Oxford"*.

Prezenţa lui Haydn a făcut multă vîlvă la Londra. Numeroşi nobili ai Londrei, şi chiar prinţul de Wales, viitorul rege Georg al IV-lea, îl invitau la diferite serate muzicale cu gîndul de a-l convinge să se stabilească în capitala Angliei, considerîndu-l drept „cel mai mare geniu al timpului".

După doi ani se întoarce la Viena, unde nu va mai găsi prietenul drag şi admirat pe Mozart, căci acesta închisese ochii în 1791. Va găsi, însă, un tînăr înflăcărat, venit să înveţe muzica la Viena. Era tînărul Beethoven, pe care îl auzise la Bonn, la o serată a principelui-elector, Maximilian. Nu s-a reeditat prietenia avută cu Mozart, căci Beethoven se arătase nemulţumit de lecţiile lui Haydn. Totuşi, Beethoven a înţeles să-i dedice primele sonate pentru pian, ca semn al unei înalte preţuiri.

Scanned with OKEN Scanner

La Viena trăia Genzinger, medicul curant al Esterházilor. Între soţia acestuia, Mariana-Sabina, şi Haydn s-a înnodat din anul 1779, o strînsă şi tandră prietenie, marcată de o afectuoasă corespondenţă. Din scrisori aflăm că Mariana devenise o adevărată muză, determinîndu-l să renunţe, treptat, la caracterul dievertizant şi jovial care stăruia în muzica sa şi să adîncească expresia printr-o introspecţie mai adîncă. Aşadar, nu numai exemplul tînărului Mozart. ci şi influenţa benefică a Marianei a contribuit la acel plus de profunzime dramaturgică, relevat de lucrările din ultimii ani ai vieţii lui Haydn.

În anul 1794 pleacă din nou la Landra, unde îşi va face cunoscute ultimele şase simfonii din ciclul londonezelor. De data aceasta are din nou mari succese, fiind invitat şi la palatul Buckingham, unde regina îi propune să se stabilească la Londra, oferindu-i chiar o locuinţă de vară în palatul Windsor.

Haydn, aflat acum la vîrsta de 62 de ani, nu se mai simţea în stare să răspundă tuturor obligaţiilor unei asemenea vieţi artistice. Era preocupat de creaţie, acum germinau marile sale lucrări oratoriale sub influenţa lui Händel.

Întors la Viena, se dedică cu pasiune elaborării celor două oratorii : *Creaţiunea* şi *Anatimpurile*, lucrări care marchează dezvoltarea acestui gen în sfera poeticii laice. Aceste creaţii au încununat cariera artistică a lui Haydn, prilejuindu-i magnifice recunoaşteri. Prima audiţie a oratoriului „*Creaţiunea*“ a avut loc la Viena, în anul 1799, cu răsunător succes. În acelaşi an au loc primele audiţii la Londra, Petersburg şi Paris. La prima audiţie pariziană a asistat şi primul consul, Napoleon Bonaparte. Entuziasmat, acesta exclamă în faţa lui Cherubini : „Iată adevărata muzică“. Încercările lui Napoleon de a-l aduce pe Haydn la Paris dau însă greş.

La Viena are loc o adevărată sărbătoare naţională, prilejuită de aniversarea a 76 de ani ai lui Haydn, cînd se prezintă în aula Universităţii oratoriul „*Creaţiunea*“, în prezenţa celui omagiat. Suprema satisfacţie a avut-o Haydn cînd, la plecare, fostul său elev, marele Beethoven, a îngenunchiat în faţa sa şi i-a sărutat mîna.

Acelaşi triumfal succes îl obţine prima audiţie a oratoriului „*Anotimpurile*“, în anul 1801. Compozitorul curtean de altă dată, ale cărui succese se limitau la saloanele aristocratice, este acum creatorul aplăudat în marile săli de concerte din cele mai însemnate centre muzicale ale Europei. Muzicianul valet de odinioară, este acum mesagerul celor mai înalte gînduri ale omului. Muzica sa nu mai înseamnă doar prilej de divertisment, ci expresia omului înfrăţit cu natura.

În anul 1809 se stinge compozitorul care a cristalizat coordonatele stilistice ale clasicismului muzical, vienez. Dacă Mozart n-a mai apucat să fructifice mai departe opera lui Haydn, celălalt mare vienez, Beethoven va duce la ultimele consecinţe dramaturgia muzicală haydniană, deschizînd porţi spre viitor. Adînca sa veneraţie pentru marele său predecesor a fost vie pînă în anul morţii sale (1827), cînd afirma că printre marii compozitori ai trecutului Haydn „rămîne o glorie a muzicii şi o mîndrie a umanităţii“.

Scanned with OKEN Scanner

Cu MOZART la SALZBURG

Fără a se deplasa în alte centre muzicale (călătoriile la Londra făcîndu-le abia în amurgul vieţii) creaţia lui Haydn oglindeşte ambianţa socială şi spirituală a muzicii vremii.

În acelaşi timp, la Salzburg, un copilandru vine să ducă mai departe ceea ce înţeleptul Haydn dăduse muzicii : acea lumină vie a vieţii, cu o puritate afectivă şi acel echilibru reconfortant, în pofida faptului că libertatea creaţiei sale era, întrucîtva, limitată de cerinţele vieţii de la curte.

Mozart nu a preluat direct şi exclusiv stilul lui Haydn, ci, hrănindu-se, mai întîi, din învăţătura primită de la tatăl său, Leopold, un excelent şi recunoscut pedagog, cît şi de la organistul Michael Haydn (fratele mai mic al marelui Joseph, avînd un stil deosebit de acesta), el a realizat marea sinteză stilistică a clasicismului la un nivel superior, prin călătorii şi popasuri, mai îndelungi, în mari centre muzicale europene. Aceste contacte ale adolescentului Mozart aveau loc în vreme ce Haydn era deja un respectat muzician, în plina desfăşurare, astfel că Wolfgang Amadeus va face sinteza, preluînd trăsături stilistice, mai evoluate, şi trăind mai intens muzica respectivă la faţa locului.

Copil fiind, a poposit la Londra, unde a învăţat cu Johann Christian Bach. În capitala Angliei, sub îndrumarea fiului lui Bach, a scris Sonata pentru clavecin şi flaut K.W. 10. Avea doar zece ani cînd, cu talentul său componistic, a uimit Parisul, oraş în care a putut auzi muzică de Remeau, de Gluck şi cea a operelor comice ale lui Phillidor sau Monsigny.

Îl găsim, apoi, de trei ori în Italia (între 1770 şi 1773), unde a luat lecţii cu Padre Martini şi unde şi-a însuşit perfect stilul operei italiene, după cum se poate desluşi în operele scrise în acea vreme.

Întors la Salzburg împreună cu tatăl său, ocupă un loc în orchestra principelui arhiepiscop, unde Leopold Mozart era capelmaestru. La 17 ani, va începe să cunoască viaţa încercuită de convenienţe şi prejudecăţi a muzicianului de curte, socotit printre valeţii seniorului.

În anul 1771, în urma morţii lui Sigismund de Schrattenbach, un om luminat şi înţelegător, care permitea tatălui său să-l însoţească în călătoriile muzicale, scaunul arhiepiscopal-princiar este ocupat de Hieronymus Colloredo, un principe dur, limitat şi fără nici o consideraţie pentru condiţia muzicianului. Anii petrecuţi la curtea din Salzburg, vor constitui o tristă experienţă ce se va solda cu un violent conflict între stăpînul hain şi muzicianul dornic de libertate.

Deplasările şi comenzile muzicale, primite din alte părţi de către tînărul violonist al curţii, erau privite de Colloredo drept acte de indisciplină şi de călcare a clauzelor angajamentului. Însăşi muzica scrisă de Mozart i se părea nonconformistă şi revolutionară. Formîndu-şi un stil propriu, prin asimilarea elementelor stilistice ale diferitelor muzici, auzite în călătoriile sale şi prin impunerea mai pregnantă a eului artistului, Mozart conferea artei sunetelor înalte etosuri, prin diversificarea finalităţii muzicii create şi prin depăşirea funcţiei de divertisment princiar.

În pofida neprielnicilor condiţii morale şi spirituale de la curte, Mozart scrie lucrări care vor rămîne în istorie ca opusuri de referinţă, atît pentru perioada de maturitate a creaţiei sale, cît şi pentru anii respec-

Scanned with OKEN Scanner

tivi ai muzicii clasice europene. Creațiile lui Mozart, din perioada de la Salzburg, sînt pătrunse de suflul tineresc și de optimismul luminos al aceluia care, deși stingherit de nimicniciile vieții de slujbaș al curții, știe să dea muzicii sale o încîntătoare armonie.

Personalitatea tînărului compozitor se afirmase tot mai mult în Europa. Spre nemulțumirea arhiepiscopului, Wolfgang Amadeus era mereu solicitat să scrie pentru alte curți, cum ar fi acea din München, a melomanului principe Karl Theodor, altă dată elector de Mannheim, unde crease un puternic centru muzical. La München, noua operă a lui Mozart, „*La finta giardiniera*", a fost primită cu urale. Tot pentru publicul münchenez, dar nu pentru saloane, ci pentru o „Academie de muzică", Mozart a scris admirabila Simfonie în La Major (K. W. 201).

Un eveniment demn de menționat pentru perioada salzburgheză a lui Mozart, este crearea primului dintre cele 27 de concerte pentru pian, cel în *Re Major*, K. W. 175, executat de multe ori în public, chiar de autor. Pentru aniversarea fiicei primarului Haffner din Salzburg, tînărul Mozart dă la lumină „*Serenada Haffner*", lucrare rămasă ca model al genului muzicii omagiale, practicată pe atunci.

Cea mai importantă latură a creației mozartiene din acești ani, este contribuția la consacrarea tipului de concert clasic, începutul fiind făcut cu amintitul concert pentru pian. Fiind și un abil violonist, în vederea unui turneu parizian, a scris într-un singur an cinci concerte pentru vioară și orchestră (1777), considerate astăzi ca modele ale genului. În plus, ele reflectă tendința lui Mozart de a adapta stilistic lucrările în funcție de publicul căruia îi erau adresate. Aceasta explică, de ce aceste concerte denotă o considerabilă pătrundere a stilului galant, stil care devenise o componentă a clasicismului vienez.

Un asemenea muzician nu mai putea răbda nici înjositorul statut de muzician valet, nici comportarea meschină a opacului său senior. Izgonit, Mozart va alege viața de muzician liber, care, cu toate sacrificiile și îndurările inerente, va da muzicii sale noi valențe spirituale și afective.

În 1791, la VIENA, se frînge o liră

În anul 1791, orașul Viena era socotit ca un focar al muzicii secolului, datorită lui Gluck și Haydn, lui Dittersdorf și Mozart, a căror muzică va rămîne model de frumusețe, de armonie și de echilibru spiritual. În anul 1791, Haydn se afla departe, la Londra, în primul său turneu triumfal. Bătrînul papa Haydn, după o viață de muzician al principelui Esterházy, cunoștea acum o mare faimă. Emulul său, Wolfgang Amadeus Mozart, deși nu avea decît treizeci și cinci de ani, se bucura și el de mare renume, datorită numeroaselor sale opusuri. El scrisese deja nu mai puțin de 20 de opere, între care două aveau să însemne date importante în istoria muzicii : „Nunta lui Figaro", și „Don Giovanni", îndrăzneață fuziune a genurilor de operă și model de sinteză stilistică a limbajului muzical dramatic.

În muzica instrumentală, compozitorul atît de invidiat de confrații mai vîrstnici, ca Salieri de pildă, avea la activ peste patruzeci de simfonii, douăzeci și patru de cvartete de coarde, douăzeci de sonate pentru pian sau pentru alte instrumente, numeroase trio-uri, fără a mai sublinia numeroasele divertismente, serenade, casațiuni, sau piese izolate. Această

imensă creație avea să contribuie hotărîtor la definirea clasicismului muzical vienez.

În anul 1791, Mozart, care se lupta din greu cu vicisitudinile vieții, hărțuit de creditori și ros de o boală grea, avea încă neasemuita putere să creeze lucrări ce vor constitui pagini de referință ale istoriei muzicii.

Unul dintre prietenii săi, Schikaneder, antreprenorul teatrului *„An der Wien"*, aflîndu-se în pragul falimentului, îi cere lui Mozart să-l salveze, scriindu-i o operă de mare succes. Așa s-a născut opera *„Flautul fermecat"*, pe care autorul o intitulează *„Deutsche Oper"*, întrucît Mozart, deși reușise să contopească stilurile existente în muzica dramatică a vremii, era conștient de necesitatea stăvilirii atotputerniciei influențe italiene și de cea a creării unei opere naționale germane. În pofida subiectului, care oscilează între fantasticul basmului și bufonerie, muzica atinge o înaltă măiestrie artistică. Abia terminată partitura operei *„Flautul fermecat"*, care a salvat pe Schikaneder de la dezastrul financiar, fără ca autorul ei să se fi putut bucura de roadele materiale, Mozart se și apucă de lucru, spre a face față celor două comenzi pentru care primise aconturi. Pentru primăria orașului Praga trebuia să scrie o operă scrisă, intitulată *„Clemenza di Tito"*, iar pentru contele Walseeg, un recviem.

Epuizat, Mozart lucra cu îndîrjire spre a-și onora comenzile care urmau să-i aducă o oarecare ușurare în necazurile cauzate de lipsa banilor Locuia singur în apartamentul din Rauchsteingasse, întrucît soția sa, Constanza, suferindă, se afla la Baden. Se simțea foarte singur. Papa Haydn era la Londra, iar prietenul și libretistul său preferat, da Ponte, se afla în Italia. De acolo îi scrisese, chemîndu-l în țara muzicii pentru a-și încerca norocul, fiind sigur că italienii vor fi mai generoși cu muzicianul, pe care Viena nu-l prețuia îndeajuns. La Baden, Constanze îi aduse pe lume pe mezinul, Franz Wolfgang. Din toate acestea se pot desluși neliniștile marelui Mozart, care a avut, totuși, puterea să termine opera *„Clemenza di Tito"*, reprezentată la Praga, cu prilejul încoronării împăratului Leopold al II-lea. Concomitent, Mozart a dat la lumină și celebrul său *concert pentru pian și orchestră* în Si bemol Major, considerat pe bună dreptate ca o prefigurare a concertului beethovenian.

În acele clipe de viață, plină de lipsuri și de sinistre presimțiri, Mozart a avut capacitatea de a transcende trăirile sale și să scrie luminoasele *„Cîntece de primăvară"* ce însuflețesc și astăzi inimile oamenilor, din lumea întreagă. Aceeași forță de a transcende durerea, sau poate ca un omagiu adus femeii care i-a fost de atîtea ori sprijin, Mozart scrie variațiunile pe tema cîntecului *„Femeia este lucrul cel mai de preț"*.

Grea trebuia să fi fost jena financiară, dacă Mozart a consimțit, ca și Beethoven mai tîrziu, să scrie și muzică pentru orgă mecanică. Boala sa se agrava zi de zi. Ultima comandă, cea a recviemului, făcută de acel nemernic, bogătaș, care se împăuna cu compozițiile altora, n-a mai putut fi dusă la capăt. L-a terminat elevul său credincios, Franz Xaver Sussmeyer. Și astăzi, recviemul răsună ca un cîntec de lebădă al unuia dintre cei mai geniali muzicieni ai omenirii, ca un cîntec de adîncă suferință dar și ca o mărturie a opacității unei societăți, pentru care geniile erau fie valeți, fie lucrători plătiți cu bucata.

La 5 decembrie, Mozart închide ochii. Pe o viforniță cumplită, un dric sărac ducea la cimitir, pe acel care dăruise lumii neasemuite comori pentru a fi aruncat anonim în groapă.

Scanned with OKEN Scanner

Un an mai tîrziu, un tinerel venit din Bonn, pe nume Ludwig van Beethoven, sosit la Viena, și căuta maestrul care, cu patru ani înainte, îi dăduse sfaturi încurajatoare. Lira lui Mozart se frînsese, iar tînărului Beethoven îi va fi sortit să ducă mai departe, spre înalte culmi, destinele muzicii.

CU BEETHOVEN — LA RĂSCRUCE DE VEAC

Se sfîrșea secolul al XVIII-lea, secolul lui Bach și al lui Mozart, al cîntecelor de luptă din Franța revoluționară, și lăsa în istoria muzicii amintirea măreției barocului tîrziu cu ecourile galante ale rococo-ului și înalta concepție arhitectonică și spirituală a simfoniilor clasice. Noul secol va începe sub semnul efervescenței revoluției franceze și a impetuosului curent „*Sturm und Drang*", care aveau să genereze valul copleșitor al Romantismului.

În anul 1792, la Valmy, armatele revoluționare repurtau prima victorie împotriva reacțiunii organizate a Sfintei Alianțe. În același an, bătea la porțile Vienei, un tînăr plebeian, care avea să ducă muzica mult mai sus decît o gîndea Haydn, împlinind și depășind năzuințele lui Mozart, dispărut cu un an înainte. Era Ludwig van Beethoven, venit la Viena din îndemnul lui Haydn, care îl cunoscuse și îi apreciase talentul, pe cînd se afla la Bonn, în trecere spre Anglia.

În cîțiva ani, tînărul Beethoven, în pofida aspectului și ținutei puțin favorabile ambianței curtene, cît și a atitudinilor sale mai puțin deferente față de persoanele cu blazon, va cuceri saloanele capitalei, dar nu cu o muzică elegantă, pe placul aristocrației, ci prin notele de vigoare și penetrantă ardoare, ce le dădea muzicii sale, tributare, încă, luminosului și armoniosului stil clasic.

Prima sa simfonie, scrisă în anul 1799, este lucrarea în care Beethoven, emulul lui Haydn și admiratorul lui Mozart, își făcea simțite impulsurile temperamentului său neostoit. S-a lovit, însă, de protestele unor spirite academice și tradiționaliste, care-i reproșau utilizarea, prea frecventă, a instrumentelor de suflat (în revista „Allgemeine musikalische Zeitung"), fapt considerat drept „un exemplu periculos pentru arta muzicală" (în revista „Les tablettes de Polymnie").

În anul 1801, Viena aducea omagiul său bătrînului Haydn, cu prilejul primei audiții a oratoriului „Anotimpurile", a cărui tematică laică marca o etapă în istoria genului prin secularizarea lui.

Reprezentativă pentru Viena, de la răscrucea veacurilor, este și muzica creată de Paul Wranitzki, dirijorul orchestrei curții imperiale, un bun prieten al lui Beethoven. Autor al unei „*Mari simfonii caracteristice pentru Republica Franceză*", a cărei execuție era interzisă la Viena, Wranitzki lasă mult loc în creația sa ecourilor muzicii populare. „*Dansurile populare germane*" — sînt o mostră concludentă în privința germenilor romantismului de tip popular german, pe care îl avansează Wranitzki.

Beethoven, ale cărui succese creșteau necontenit, nu s-a sfiit ca, alături de mari lucrări sonato-simfonice, să scrie, în anul 1802, „*Șase dansuri țărănești*" sau „*Contradansuri*", populare și astăzi. În muzica de cameră, chiar de la primele cvartete, Beethoven aduce un plus de tensiune

Scanned with OKEN Scanner

afectivă, marcînd o mai accentuată contribuţie a eului în procesul de creaţie şi în construcţia desfăşurării muzicale.

În cvartetul op. 18., nr. 6, introducerea lentă a finalului, intitulată „*Maliconia*“, este una din paginile cu adevărat romantice ale tînărului compozitor, temut în saloanele Vienei. Nu întîmplător, Beethoven a acceptat să scrie muzica unui balet cu tema „*Prometeu*“, acest erou mitologic, simbol al răzvrătirii împotriva zeilor şi al forţei umane. Beethoven va fi obsedat de tema baletului, pe care o regăsim în „*Variaţiunile op. 25*“ pentru pian şi în finalul „*Eroica*“.

În primul an al noului secol, Beethoven va da la lumină trei sonate, oglindind tot atîtea aspecte romantice ale creaţiei sale : sonata „*Primăverii*“ pentru vioară şi pian, „*Sonata pastorală*“ pentru pian şi „*Sonata quasi una fantasia*“, cunoscută sub numele de „*Clar de lună*“. Toate trei dau imaginea unui om robust sufleteşte, care abia trecut de treizeci de ani manifesta o ingenuă bucurie a vieţii, o încîntătoare comuniune cu natura şi o juvenilă trăire a sentimentului iubirii. Sînt deosebit de seducătoare, prin farmecul lor luminos, primele pagini ale „*Sonatei primăverii*“ în care poezia reînvierii naturii şi a elanului tinereţii ne dau fiorul unei însorite bucurii. În contrast, finalul sonatei „*Clar de lună*“, (dedicată Giulettei Guicciardi, cu care se logodise în secret) dezvăluie dezlănţuirea intempestivă a celui care nu-şi poate concepe nefericirea decît ca un seism cosmic.

Un an mai tîrziu, în 1802, cînd semnele surzeniei apar cu multă certitudine, Beethoven trece printr-o gravă criză sufletească, soldată cu acel „*Testament de la Heiligenstadt*“ cum a fost denumită scrisoarea dezolată adresată fraţilor săi.

În pofida adîncii depresiuni morale, Beethoven dă la lumină, în acelaşi an, *Simfonia a doua*, în care nu lasă să se întrevadă nici un semn al desperării. Romain Rolland a numit-o „o eroică minciună“, iar José Bruyr „simfonia speranţei“. Ea este, într-adevăr, expresia unei voinţe ferme de a depăşi încercările dramatice ale sorţii şi a aclama speranţa în mai bine.

Astfel, păşea Beethoven în noul secol al XIX-lea, în care creaţia lui va fi lumină vie şi un far călăuzitor pentru toţi acei care şi-au pus muzica în slujba omenirii.

ÎNĂLŢIMI BEETHOVENIENE

În primul deceniu al secolului al XIX-lea, la Viena, oraşul clasicismului muzical, Ludwig van Beethoven, marele arhitect al simfonismului, sculpta acele edificii sonore care vor sta peste veacuri ca mărturii ale vremii, în care forţa muzicii va fi definitiv pusă în slujba împlinirii idealurilor umane. „Homo ludens“ putea fi mereu întrezărit în muzica trecutului, chiar atunci cînd se puteau desluşi sensuri, mai grave, ce revelau intenţiile unui mesaj spiritual. Cu Beethoven, muzica va deveni întrutotul expresia lui „homo cogitans“.

Omul Beethoven, care trăia intens operele, efervescenţa socială şi spirituală a vremii sale, a forjat creaţiile sale în acel creuzet, în care se topeau tragicul său zbucium lăuntric şi gîndurile sale aprinse cu dramaticele confruntări ale contemporaneităţii. În asemenea condiţii, muzica sa nu mai cuprindea imagini sau ţesături muzicale amabile şi de graţioasă

Scanned with OKEN Scanner

volubilitate, ce făceau deliciile asistenței saloanelor, pe care Beethoven însuși le frecventa. El nu mai aduce muzica dorită de asistență, pentru simpla delectare, ci prezenta o muzică vehementă, pe care publicul aristocrat o urmărea cu surprindere și, uneori, cu iritare. De acum înainte, muzica va ocupa un loc cert în spiritualitatea umană, ca mijloc de cunoaștere a omului și a marilor sale năzuințe și ca forță propulsoare, în neîncetata acțiune de împlinire a acestora.

Beethoven a dat genurilor și formelor clasice o adîncime și o forță de expresie care anihilează orice urmă a acelui spirit ușor convențional, ce stăruia, încă, în dramaturgia muzicală a clasicilor. Sonata, de pildă, genul în care Haydn și Mozart au scris multe pagini de senină încîntare, devine la Beethoven expresia vulcanică a pasiunii, a tragismului vieții, muzica sonatei „*Appassionata*" ne stă drept mărturie.

Ca și sonata, simfonia a purces din muzica de divertisment a salonului, cum ne-o dovedește simfonia „*Regina*" de Haydn sau din muzica de omagiere a serenadelor, ca simfonia „*Haffner*" de Mozart, de pildă. Dimensiunile primelor două simfonii beethoveniene, tributare încă, în bună măsură predecesorilor, ne conduc către monumentala „*Simfonie Eroică*", către cea supranumită „*a destinului*", în care glasul lui Beethoven va clama cu putere forța omului. Nici partea lentă, nici scherzoul acestei simfonii nu vor mai aminti de muzica de agrement. În ce privește scherzo-ul, nu mai poate fi vorba de glumă în dialogul tainic, întrerupt de vehemența semnalelor amenințătoare, iar trio-ul, cu frenetica acumulare de voci, care repetă obsedant vigurosul iureș, ne dă parcă imaginea mulțimilor, care se adună din toate părțile.

Nici concertul, gen care în epocă se definea, mai ales, prin etalarea tehnicii instrumentistului și prin suavitatea melodică, n-a scăpat înnoirilor beethoveniene. El va fi de acum o adevărată simfonie cu instrument solist obligat, adică cu un solist care nu se mai detașează ca o vedetă de orchestră, care-l acompaniază doar, ci se integrează în arhitectura simfonică, aidoma unui personaj principal dintr-o dramă. Deci, alături de linii melodice și volubile pasaje de virtuozitate, vom găsi înfruntări dramatice, profunzimi tragice și un lirism vibrant. Cu al cincelea concert pentru pian și orchestră, supranumit „*Imperialul*", datorită măreției lui, Beethoven desăvîrșește simfonizarea genului.

Și în genul funciarmente intim al muzicii de cameră, în cvartetul de coarde îndeosebi, Beethoven și-a pus amprenta sa novatoare. În prima sa serie de cvartete, scrise în anul 1799, compozitorul își revelează personalitatea, oscilînd între factura mozartiană și cea a unui creator, stăpînit puternic de viața sa interioară. În anul 1810, el dă la lumină cel de al unsprezecelea cvartet, op. 95, pe care el însuși l-a denumit *serioso*, marcînd, astfel, totala includere a genului cvartetului în sfera muzicii, chemate să reflecte marile probleme ale existenței umane. Partea I a cvartetului op. 95, a cărui indicație de tempo este „*Allegro assai, ma serioso*", precizează că nu se va mai putea acorda acestei părți vreun sens glumeț sau divertizant, ci va face parte integrantă din drama, pe care o evocă acest cvartet. Și nu este de mirare, căci cvartetul a fost scris în același timp cu liedul „*Nu vă uscați lacrimi ale eternei iubiri*", pe text de Goethe, și cu muzica de scenă la drama „*Egmont*" a aceluiași poet. „*Serioso*", aceasta va fi de acum înainte caracterul general al tu-

turor cvartetelor ce le va fi scris Beethoven, cît și a celor create de marii săi urmași, Schumann, Brahms, Franck.

Aceeași notă de seriozitate și de adîncime expresivă o vom afla în *Trio*-ul în Si bemol major, op 97, scris în anul 1811 și dedicat bunului său amic și protector, arhiducele Rudolf, de unde și numele de *„Trio-ul arhiducelui"*.

Și în genul operei care nu l-a preocupat prea mult, Beethoven a optat pentru tematica gravă a oprimării omului, abordînd acea specie tematică, denumită „opera salvării", creată în anii efervescenței revoluției franceze. Opera sa *„Fidelio"* are ca temă acțiunea de salvare a unui luptător pentru libertate, prins și încarcerat de asupritori.

Prin toate lucrările sale din a doua perioadă de creație, Beethoven a așezat o piatră de hotar în istoria muzicii. Dar, el nu s-a oprit aici, ci gîndurile sale le-a așternut în noi opere, care ating cele mai înalte culmi ale vieții spirituale a omului din toate timpurile.

ULTIMELE GÎNDURI ALE LUI BEETHOVEN

1815, anul Congresului de la Viena, avea să pună capăt aventurii napoleoniene și să marcheze, totodată, o cruntă recrudescență a absolutismului în Europa. Spiritele liberale, care nădăjduiau o fructificare a ideilor revoluției franceze, își vedeau acum speranțele năruite.

La Viena, într-o modestă locuință trăia și crea acela care a cîntat eroismul, libertatea și forța omului, acela care a cîntat frumusețile naturii și freamătul dragostei, acela care a făcut ca muzica să nu mai fie un simplu prilej de încîntare pentru o elită, ci mesaj viguros al tuturor oamenilor. Cumplit lovit de surzenie și de boală, însingurat în urma neîmplinirii atîtor iubiri, hărțuit de nevoi materiale și de ingratitudinea nepotului său, Karl, Ludwig van Beethoven trăia acum și drama gînditorului și luptătorului care își vede năruite idealurile sale filozofice și politice. Toate acestea nu l-au zdrobit însă, ci pana sa va continua să așternă pe portative o muzică în care vom desluși meditațiile sale.

La începutul veacului, Beethoven crea acele mărețe edificii sonore în care el glăsuia în agora. Efigia luptătorului demiurg se conturează în sonoritățile puternice și în temele viguroase, în armoniile violente și în nesfîrșitul clocot a acelei muzici care poartă în ea mesajul vieții.

La mijlocul deceniului al treilea, tot la Viena, Beethoven se retrăsese în lumea gîndurilor și se confrunta cu spectrul trecerii în neființă. Beethoven prefera acum să-și consemneze mesajul într-un testament, ce va fi peste veacuri mereu chemare la luptă pentru mai bine.

Deschizînd cartea vieții lui, *sonatele pentru pian*, aflăm la ultimele file cele două opusuri — 110 și 111 — cu care își încheie seria confesiunilor. Ele revelează, ca și cvartetul opus 132, acel efort suprem de a domina răul trupului și de a supraviețui. Scrisă în anul 1821, *Sonata opus 110*, nu mai are construcția echilibrată a lucrărilor de același gen scrise în tinerețe, nici efervescența și freamătul puternic al *„Appassionatei"* sau liniștea altor sonate din etapa tribunului Beethoven, ci ea oglindește calmul reflexiunii. Cîntul senin, cu unele palide tente melancolice, este urmat de scurte zvîcniri și tînguiri, de întrebări dureroase și poate de reproșuri. Este mărturia celui care trăiește începutul declinului forțelor sale. În

Scanned with OKEN Scanner

special, ultima parte, de partitura căreia însuși Beethove a notat la un moment dat *„Perdendosi la forze“*, apoi *„Poi a poi de nuova vivante“*.

Ultima *Sonată, opus 111*, scrisă cu un an mai tîrziu, ilustrează aceeași luptă cu răul care vrea să-l smulgă vieții. A doua parte constă dintr-un cîntec senin, ce pare a reda o împăcare cu soarta, dar variațiunile ce urmează au același arc dramatic care semnifică năzuința de a depăși și a învinge forța potrivnică și apoi liniștirea. Sonata se limitează numai la aceste două părți, terminîndu-se într-o atmosferă calmă, dar înseninată.

În acești ani, cînd trupul său se lupta cu boala, a avut puterea de ieși din nou în agora pentru a proclama, cu *Simfonia a IX-a*, dreptul oamenilor la bucurie și înfrățire. Cu aceste pagini de profetice chemări închide Beethoven cartea gînditorului luptător. Cu monumentala *„Missa solemnis“*, el pledează pentru pacea și bunătatea ce trebuie să domnească etern în lume.

După anul 1823, cînd a dăruit lumii cea mai înaltă profesiune de credință a artistului și a omului, Beethoven a rămas să scrie doar în cartea meditațiilor și a cugetărilor sale asupra vieții, compunînd ultimele cvartete de coarde. Într-adevăr, cele șaisprezece cvartete, împreună cu marea fugă, scrisă pentru aceeași formație, sînt tot atîtea reflexiuni asupra omului, luminate de avîntul tinereții sau încălzite de patosul vibrant al aceluia care trăiește ardent viața, fie ghidat de înțelepciunea anilor în care omul și luptătorul pot rememora și cîntări trecutul, pentru a găsi treptele adevărului. Și în ultimele cvartete, ca și în cele din urmă sonate, își fac loc o libertate de construcție care permite calde aduceri aminte. Astfel, în cvartetul op. 130, alcătuit în mod neobișnuit din șase părți, a cincea este o *„Cavatină“*, care evocă nostalgia anilor în care altădată cînta pătimaș iubirea.

Dacă în ultima serie de cvartete, primele patru poartă pecetea acelei răvășiri sufletești care-l stăpînea adesea pe Beethoven, în ultimii ani ai vieții, în ultimul cvartet op. 135, denotă o surprizătoare recucerire a echilibrului, a acelui echilibru propriu cvartetelor din tinerețe. Și în acest cvartet ultim, scris în anul 1826, cu cîteva luni înaintea morții, Beethoven ne lasă o însemnare. La final, consemnează o întrebare: *„Muss es sein“* ? la care tot el răspunde *„Es muss sein !“*, notînd și motivele muzicale respective. Introducerea lentă este construită pe motivul dureroasei întrebări, în timp ce allegro-ul, care urmează, dă răspunsul răspicat cu al doilea motiv.

A trebuit să-i fie dat, acestui uriaș al muzicii să îndure destinul său aprig, pentru ca prin titanica sa forță de creație să-l transcendeze și să zămislească nemuritoare arhitecturi sonore dăruite omenirii. Fie că se referea la suferința sa, fie că se întreba asupra necesității vieții de luptă, el a răspuns hotărît, proclamînd în acele momente tragice adevărul său, de fapt adevărul tuturor oamenilor și adevărul din totdeauna.

SCHUBERTIADELE

În anii în care Beethoven crea marile sale arhitecturi sonore, mărturii ale ideilor ce stăpîneau gîndirea vremii, în același oraș, la Viena, trăia și compunea un tînăr, a cărui muzică va oglindi poate aceleași

Scanned with OKEN Scanner

năzuinți, dar spuse pe tonul confesiunii și murmurate doar. Era Franz Peter Schubert, despre care poetul austriac, Franz Grillparzer spunea că „a făcut să cînte poezia și muzica să vorbească".

În timp ce Beethoven frecventa lumea saloanelor marilor potentați ai vremii, confratele său, mai tînăr, trăia fie în mijlocul oamenilor modești din suburbia Lichtental, fie în societatea juvenilă a boemei artistice vieneze. Se explică, astfel, simplitatea și candoarea populară a muzicii schubertiene, cît și volubilitatea ei tinerască, așa cum ne-o arată „*Momentele* sale *muzicale*" și „*Impromtu*-urile" sale.

Atît de înrădăcinată în cîntul popular și în spiritul Vienei era muzica lui Schubert, încît chiar atunci cînd va năzui să abordeze o problematică mai gravă, în muzica instrumentală, se va folosi de lexicul muzical al cîntecului, al dansului sau al muzicii utilitare de circulație curentă. Căci geniul său va ști să dea aura artei mari celor mai comune sintagme muzicale. „Simfonia *Neterminată*" ne revelează transfigurările posibile ale unor motive de vals, cu care Schubert crează o muzică de înalte semnificații spirituale.

Cine trecea în anii Congresului de la Viena pe lîngă școala din Lichtental, putea auzi prin ferestrele deschise vacarmul zglobiu al elevilor care nu se sinchiseau de prezența la catedră a lui Schubert, ajutor de învățător, căci acesta scria îngîndurat, înșirînd pe o hîrtie cu portative un șirag de note. Schubert compunea unul din acele multe lieduri ce le-a scris în sat, îndrăgostit de muzică, dar și de Theresa Grob, o tînără adolescentă a cărei voce clară dădea glas creațiilor sale juvenile. În această ambianță, Schubert scrie, între altele, și celebrele lieduri pe texte de Goethe, „*Craiul ielelor*", „*Trandafirul*" sau „*Margareta la torcătoare*". Liedurile, scrise pe versurile lui Goethe au fost trimise marelui poet, dar acesta, sfătuit de consilierul său muzical, Karl Zelter, nu le-a socotit demne nici măcar de confirmarea primirii. Posteritatea a infirmat aprecierile lui Zelter, considerînd multe dintre liedurile inspirate de poezia lui Goethe, drept capodopere ale genului.

Schubert se simțea, totuși, stingherit în atmosfera satului natal. El cunoscuse, în timpul ședерii ca elev la convictul din Viena, o viață muzicală mai bogată. Orchestra școlii, în cadrul căreia Schubert ajunsese prim violonist, avea un bogat repertoriu, cuprinzînd simfoniile de Haydn, de Mozart și chiar primele simfonii de Beethoven.

Dovedind aptitudini excepționale, lui Schubert i s-a îngăduit a lua lecții cu renumitul autor de opere italiene, Antonio Salieri, compozitor minor și dirijorul capelei imperiale, care, a dominat viața muzicală vieneză, ca favorit al curții. Și la orchestră, și în cercul elevilor lui Salieri, Schubert legase multe prietenii care îl vor însoți în tot cursul scurtei sale vieți. Copilul Schubert începe să creeze chiar din anii studiilor la convict, piese pentru pian (la patru mîini), lieduri, cantate, dar și cvartete, destinate formației din care făcea parte împreună cu Joseph Spaun și cu alți colegi. Dornic să se lanseze în viața muzicală a Vienei, împotriva voinței tatălui său, părăsește slujba de ajutor de învățător din Lichtental, mutîndu-se în oraș, unde este primit cu entuziasm de foștii săi colegi de școală.

La Viena domnea împăratul Francisc al II-lea, care căuta să anihileze orice urmă din concesiile democratice făcute de Josif al II-lea. În pofida măsurilor polițienești de supraveghere și de intimidare poli-

Scanned with OKEN Scanner

tică, vienezii nu au renunțat la distracțiile lor și, firește, nu încetau să iubească muzica, atît cea ascultată în sălile de operă și de concert, cît și cea pe care o auzeau în Prater și în micile localuri de la marginea Vienei. Dar, mai ales, vienezii nu încetau să cînte la ei acasă, în familie, cu prietenii.

Din perioada Congresului, la Viena, muzica nu se mai practica doar în saloanele aristocratice, ci și în sălile unor hoteluri burgheze. Prin ferestrele deschise ale locuințelor modeste răsunau seara fraze din diferite lucrări, cîntate de membrii aceleași familii, îndrăgostite de muzică.

Tînărul Schubert, înainte de a pătrunde în casele unor familii mai sus puse, își desfășura prodigiosul talent în reuniuni prietenești, în care trona bucuria muzicii, el devenind sufletul acelor petreceri pe care prietenii le botezaseră „*Schubertiade*". Cu Joseph Grahy, cu Joseph Szalay sau cu Anselm Hüttenbrenner cînta la pian la patru mîini, putînd aduce astfel, marea muzică simfonică sau de operă în intimitate cercului de prieteni. Alteori, cu Ignaz Assmayer, cu Anselm Hüttenbrenner și cu Mozatti cîntau cvartete vocale, nu rareori create pe loc de Schubert.

Dar, cel mai mare preț îl aveau la aceste reuniuni liedurile proaspăt compuse, interpretate de cîntăreți ca Vogl, baronul Schönstein sau de vreun prieten „în voce", dacă nu chiar de Schubert însuși care le fredona acompaniindu-se. În general, aceste lieduri purtau în ele tot entuziasmul și lirismul senin al tinereții. Cine poate nega voioșia și tulburătoarea prospețime ale liedului „*Păstrăvul*"? Melodia voioasă a liedului i-a servit autorului ca temă pentru minunatele variațiuni din cvintetul pentru instrumente de coarde și pian, care s-a și numit „Păstrăvul".

Pictorul Moritz von Schwind, studenții Joseph von Spaun și Albert Stadler, foști elevi ai convictului, deveniți, apoi, respectabili funcționari superiori, poetul Johann Mayerhofer, care l-a găzduit pe Schubert cinci ani în camera sa, studentul Eduard von Bauernfeld, amic grijuliu pentru lansarea lui Schubert în viața muzicală a Austriei, și mulți alți tineri entuziaști se întîlneau la cafeneau „La coroana ungară", unde petreceau cîntînd, recitînd versuri sau admirînd schițele făcute ad-hoc de tinerii mînuitori ai penelului. Și nu rareori, Schubert se așeza la pian improvizînd muzică de dans sau diferite melodii, pe care, revenit acasă, le reconstituia așezîndu-le pe hîrtia cu portative.

Pe măsura trecerii timpului, faima lui Schubert creștea neîncetat, mai ales, datorită turneelor întreprinse cu baritonul Vogl, un entuziast propagator al liedului schubertian. Dar, treptat veselia exuberantă, lirismul idilic și fervoarea juvenilă fac loc unei atmosfere mai întunecate. Sufletul lui Schubert se învăluia adesea în ceata unor sumbre presimțiri, datorate, desigur, unei boli căreia nu i se găsea leacul. Liedurile din ciclul „*Călătorie de iarnă*" sau din „*Cîntecul de lebădă*", în care s-au strîns postum ultimele sale creații, sînt domitate de gînduri întunecate și îndurerate.

În ultimii ani de viață, muzica lui Schubert atinge culmi beethovenien, prin forța dramaturgiei unor simfonii sau sonate pentru pian. Vigoarea și patosul sonatei în do minor, scrisă în ultimul an al vieții, în 1828, așează această lucrare în galeria marilor opere ale vremii, în care recunoaștem strigătul omului împotriva a tot ceea ce îi este potriv-

Scanned with OKEN Scanner

nic. Dar, și aici stăruie ecourile valsului căruia Schubert îi conferă și de această dată înalte valențe expresive.

Dacă în pragul secolului al XIX-lea, vienezii melomani erau martorii epocii de culminație a operelor clasice, prin creația lui Beethoven, în aceeași perioadă apar semne ale curentului romantic, marcate de contemporanul său, Schubert prin creația sa de lieduri, de simfonii, cvartet și de piese pentru pian. Lucrările sale sînt expresia unei bogate revărsări de elanuri și mărturisiri tainice, topite în pagini muzicale înaripate sau visătoare, duioase sau melancolice, încrezătoare sau deznădăjduite, o oglindă vie și bogată a universului său sufletesc.

PARISUL ȘI ZORII ROMANTISMULUI

În timp ce marii clasici vienezi creau și înălțau simfonia pe culmile gîndirii filosofice, Franța trăia efervescența revoluției burgheze, a cărei izbîndă a fost urmată de proclamarea primei republici. A urmat, apoi, consulatul și imperiul lui Napoleon, restaurația, revoluția din iulie și domnia lui Louis Philippe d'Orleans, regele cetățean. În acest vălmășag politic, muzele n-au tăcut. Unele au inspirat lucrări în care se oglindește spiritul nou al vremii, așa cum a fost *„opera salvării"*, al cărui prototip l-a dat italianul, francez prin adopțiune, Luigi Cherubini, cu opera *„Sacagiul"*. Alte muze au rămas fidele vechiului regim, inspirînd compozitorii în crearea unor amabile tragedii lirice, ca *„Zemire"* de André Gretry sau gentile opere comice, cum ar fi *„Caidul păcălit"* de același autor. În numeroasele săli de teatru muzical ale Parisului, iubitorii de muzică dramatică asistau la o bogată cascadă de reprezentații de operă, aparținînd tuturor genurilor. Puține au fost însă acelea care au rezistat în repertoriu mai mult de două stagiuni.

În Parisul începutului de secol, prin anii 1800, vom găsi în plină activitate atît muzicieni care au trăit și au creat în vechiul regim și în timpul revoluției, L. Cherubini, F. Lesueur, E. Méhul sau A. Gretry, cît și compozitori care și-au început activitate în epoca napoleoniană, G. Spontini, J. F. Boilldieu sau Fr. Auber, creatori de opere, gen prioritar în viața muzicală a Parisului.

Dar, orașul lumină găzduia, la răscrucea veacurilor, și marile figuri ale violonisticii europene : G. B. Viotti, R. Kreutzer, P. Rode, nume cu care se întîlnesc astăzi toți acei care se inițiază în studiul viorii. Concertele acestora sînt modele de construcție clasică, dar, prin melodismul lor vibrant și prin arcuirile largi ale frazelor, prin pateticele lor accente cît și prin masiva prezență a pasajelor de virtuozitate prevestesc concertul romantic al primei jumătăți a secolului al XIX-lea, ilustrat de C. Bériot, L. Spohr sau Mendelssohn Bartholdy.

Aceeași tendință de a reflecta romantismul născînd al culturii europene o vom deslușI și în creația de operă, Clasicismul mitologizant al tragediei lirice franceze, gen curtean prin excelență, s-a menținut și în opera eroică a lui Gluck, ale cărui lucrări, de o mai densă și mai veridică dramaturgie, deveniseră opere de referință pentru muzica dramatică a vremii. Cu toate acestea, primele semne ale unei tendințe romantice nu s-au arătat, mai întîi, în grava tragedie lirică ci în vesela, frivola și, adesea, simplista operă comică. André Gretry, compozitor obo-

Scanned with OKEN Scanner

sit de vîrstă și de glorie, purta, încă, aura reputației sale ilustre de altădată. Dacă ultimele sale lucrări au trecut neobservate, în schimb „*Richard inimă de leu*“ se bucura de succes necontestat. În această lucrare, clasicul și mondenul Gretry prefigurează opera romantică. Cu patru ani înaintea revoluției burgheze, Gretry aducea pe scenă imagini ale vieții cavalerismului medieval și rezonanțe ale cîntecului trubaduresc, anticipînd, astfel, tematica romanelor lui Walter Scott. Opera „*Richard inimă de leu*“ a emoționat decenii de-a rîndul pe iubitorii operei comice, deși libretul părăsea comedia ușoară, făcînd loc narațiunii istorice.

Genul operei comice cunoaște la începutul secolului o apropiere de tragedia lirică în ceea ce privește tematica, așa cum o dovedește opera „*La Dame blanche*“ de François Adriaen Boïeldieu, cel mai autentic urmaș al lui Gretry și un prevestitor al valului romantic.

În anul 1800, Parisul aclama : „*Califul din Bagdad*“ de Boïeldieu, operă comică al cărei libret prefigurează o altă notă romantică, și anume exotismul oriental. Uvertura acestei opere s-a menținut mai bine de o sută de ani în repertoriul orchestrelor, astfel încît prin anii 1920 era cea mai cîntată lucrare din repertoriul muzicii de promenadă.

Mai presus de toate, „*Vestala*“ de Gasparo Spontini poate fi considerată ca adevărată piatră de hotar în istoria operei romantice. Italianul Spontini, ca și predecesorul său Cherubini, ca și marele Gluck, a găsit în Franța cîmp fertil de afirmare a geniului creator. Format în Italia, adoptat de parizieni, își modifică treptat stilul, folosind cu îndemînare și cu înțelegere procedeele dramaturgice muzicale ale tragediei lirice franceze și ale operelor lui Gluck.

În anul 1807, Spontini, viu discutat și contestat, mai ales, de xenofobi, obține un răsunător succes cu „*Vestala*“, prima operă manifest-romantică, în care conflictul între virtute și pasiune, între rațiune și sentiment, între datorie și iubire se rezolvă romantic, prin precumpănirea dragostei și a impulsurilor inimii. Ca în multe opere romantice ulterioare, și aici vestala Iulia calcă jurămîntul castității, îndrăgostită fiind de Lucilius. Flacăra din altarul zeiței Vesta se stinge. Damnată, refuză să divulge numele celui care a făcut-o să-și calce jurămîntul, pentru a-i salva viața. Autorul libretului nu rămîne la firescul final tragic, ci, printr-un „*deus ex machina*“, un fulger care reaprinde flacăra, ca semn al iertării, aduce un happy-end, spre satisfacția publicului parizian din vremea primului imperiu.

Și genul operei comice s-a situat pe făgașul temelor romantice, astfel că, treptat, diferența între genuri se estompează. Din fuziunea genurilor se va naște ceea ce francezii numesc „*grand opéra*“, opera mare, opera de mare spectacol, cu tematică istorică revoluționară, gen întrutotul reprezentativ al spiritului romantic.

Printre primii autori ai genului nou se numără și Fr. Auber, a cărui operă „*Muta din Portici*“ va fi, începînd cu anul premierii, 1828, unul din marile succese pariziene, din anii Restaurației, dar și un manifest revoluționar care va neliniști pe monarhii vremii. Ca și uvertura operei „*Califul din Bagdad*“, cea a operei „*Muta din Portici*“ va ocupa un loc de excepție în programele de concert, devenind și ea una din piesele preferate ale muzicii de promenadă.

Scanned with OKEN Scanner

Grand-opéra franceză, realizată prin fuziunea tragediei lirice cu opera comică s-a dezvoltat ca un spectacol grandios și luxuriant, cu o dramaturgie complexă și cu multiple personaje. Deși, compozitorii abordau teme grave din domeniul istoriei, adesea cu profil revoluționar, grand-opéra-ul n-a fost ferit de unele artificii formale ale operei și de unele tratări superficiale ale analizei psihologice.

În afară de autorii francezi, genul a fost ilustrat și de străini ca: Giacomo Meyerbeer (opera *„Hughenoții"* și *„Robert diavolul",)*, Fromental Halévy (opera *„Ebreea"*) și Gioacchino Rossini (opera *„Wilhelm Tell"*). Aceasta pentru că strălucirea vieții muzicale a Parisului vremii era o atracție seducătoare pentru compozitorii europeni, dar și un centru în care succesul unei opere însemna un test de valoare. Nu este de mirare, că vom întîlni aici artiști veniți să obțină consacrare.

PRIMII ROMANTICI ITALIENÎ LA SCALA DIN MILANO

Urmărind firul istoriei operei, constatăm că în secolul al XVII-lea, Florența a fost locul de baștină al genului., apoi orașul Veneția i-a dat dimensiunile unui mare spectacol, cu adîncă reverberație în publicul mai larg, iar la Neapole, frumusețea cîntului și focul de artificii al virtuozității vocale i-au dat strălucire și puterea de seducție, cucerind Europa.

Finele aceluiași secol, avea să fie marcat și de construirea vestitului teatru de operă din Milano *„Teatro alla Scala"*, lăcaș de glorie al operei italiene și de mondială consacrare a compozitorilor, dirijorilor și cîntăreților ale căror nume au figurat pe afișele teatrului. Fără a genera un stil propriu sau un gen specific de operă, așa cum au făcut-o orașele italiene menționate, Milano va intra în istoria muzicii dramatice, datorită spectacolelor de referință ale teatrului „alla Scala".

La începutul secolului al XIX-lea, cînd în Europa *„Barzii"* de Jean François Lesueur (1804), opera *„Freischütz"* de Carl Maria von Weber (1821) sau opera *„Vestala"* de Gasparo Spontini afirmaseră deja opera romantică, pe scena Scalei se putea urmări începutul unei noi strălucite epoci din istoria operei italiene, opera romantică, tributară atît romantismului francez, cît și vigurosului Risorgimento, mișcarea de eliberarea și unitatea Italiei, care a abătut-o de la onirismul romantic transalpin, orientînd-o spre realism.

În anul 1817, publicul „alla Scala" aplauda opera semi-seria *„Coțofana hoață"* de G. Rossini, în care elementele de dramă romantică se împletesc cu momente bufe. Autorul, care cu un an înainte cucerise publicul cu una dintre cele mai celebre opere bufe ale istoriei muzicii, *„Bărbierul din Sevilla"*, tatona acum terenul operei romantice, gen în care își va spune cu succes cuvîntul, la Paris, dînd ultima sa operă *„Wilhelm Tell"*. Opera *„Coțofana hoață"* are astăzi o mai restrînsă circulație, în schimb uvertura ei face parte din programele curente ale concertelor de promenadă și chiar în cele ale concertelor simfonice.

Tendința de a înlocui în librete temele mitologice sau cele inspirate de istoria antică cu subiecte preluate din literatura romantică se învederează la Rossini cu *„Doamna lacului"*, inspirată de romanul omonim al lui Walter Scott, operă care vede lumina rampei la Scala, în anul

Scanned with OKEN Scanner

1819. În creația lui Rossini, romantizarea libretelor nu aduc prea multe schimbări în limbajul muzical, a cărui ordine și claritate îl apropie de cei al lui Mozart, în schimb, contemporanul său mai tînăr, Vincenzo Bellini a sacrificat, într-o oarecare măsură, rigoarea tipurilor clasice de arii, dîndu-le o mai autentică vibrație emoțională și mai mult firesc în fluctuațiile melodice. Căci Bellini știa să muleze inflexiunile melodice după tonusul textului, reflectînd astfel, cu sinceritate și cu mai multă emfază, caracterele personajelor și trăirile acestora.

În anul 1821, în urma comenzilor făcute de impresarul Antonio Baraja, unul dintre cei mai celebri conducători ai teatrului „alla Scala", au loc premierele absolute ale celor mai apreciate opere scrise de Bellini *„Somnambula"* și *„Norma"*. Spre deosebire de înclinarea spre fantastic sau spre mistic a operelor romantice germane, în lucrările contemporanilor italieni stăruie filonul realist, al temelor luate din viața cotidiană, filon care se va accentua în muzica dramatică a Italiei de la finele secolului. Astfel, în *„Somnambula"*, acțiunea se petrece într-un sat, eroii fiind oameni obișnuiți, tenta romantică datorîndu-se ardentei iubiri a eroinei și a straniilor ei apariții, întrucît suferea de somnambulism.

Bellini moare la vîrsta de treizeci și patru de ani. Contemporanul său, mai vîrstnic cu patru ani, Gaetano Donizetti, îi supraviețuiește, ilustrînd opera romantică italiană cu o mai mare vigoare dramatică, fiindcă, spre deosebire de Bellini, nu mai recurge la melodie ca mijloc de dramaturgie, ci face apel atît la valențele expresive ale armoniei și ale nucleelor tematice din acompaniament, cît și la intervențiile corale, pentru redarea unor aprige confruntări între eroi sau a unor tragice momente.

Pe scena teatrului „alla Scala", Donizetti prezintă *„Ana Bolena"* (în anul 1830), *„Elixirul dragostei"* (în anul 1832), și *„Lucrezzia Borgia"* (în anul 1833). Cu *„Elixirul dragostei"*, Donizetti continuă cu succes tradiția operei bufe clasice italiene, ajunsă la apogeu la răspîntia secolelor XVIII și XIX, cu Giovanni Paisiello, Domenico Cimarosa și, mai ales, cu Gioacchino Rossini. Cu *„Ana Bolena"* și cu *„Lucrezzia Borgia"* de Donizetti ne aflăm în plină ambianță romantică, operele respective evocîndu-ne pasiuni dezlănțuite ale unor eroi reali din istoria medievală.

La Paris reîntîlnim trinitatea operei italiene romantice: Rossini, Bellini, Donizetti înfruntînd cu succes opera romantică franceză, *„grand opera"*, căreia cei trei italieni îi vor aduce drept ofrandă, opere ce vor entuziasma Parisul.

Orbitoarele succese durabile ale acestor corifei ai operei romantice italiene, au făcut să se uite repede creațiile unui Giovanni Pacini sau cele ale lui Saverio Mercadante. Mai puțin înclinat spre tensionări romantice exacerbate, Mercadante optează pentru o dramaturgie mai realistă, pregătind drumul spre marile drame verdiene. De altfel, scena teatrului „alla Scala" va găzdui între anii 1839—1843 patru din primele lucrări ale tînărului Giuseppe Verdi (*„Oberto"* în 1839, *„O zi de domnie"* în 1842, *Nobuccodonosor"* în 1842 și *Lombarzii* în 1843), opere care marchează etapa romantică revoluționară a acestui astru necontestat al muzicii dramatice.

Scanned with OKEN Scanner

Teatrul „alla Scala“ își datorează faima nu numai marilor compozitori ale căror opere au dat prestigiu acestei scene, ci și succeselor cîntăreților de renume mondial ale căror glasuri au dat viață operelor respective cucerind ascultătorii : Rubini, Tamburini, Giudita Pasta, Giulia și Carlota Grisi, Maria Malibran-Garcia și mulți alții, care au întruchipat cu strălucire și cu forță dramatică eroii operelor cîntate pe prima scenă lirică a lumii.

BELZEBUTHUL MUZICII STRĂBATE EUROPA

În zilele în care Napoleon Bonaparte se proclama împărat și împărțea rudelor sale ducate și regate, Europa, cutremurată de războaiele falnicului corsican, avea să cunoască o altă celebritate, de această dată mai puțin sîngeroasă, dar la fel de fascinantă : Niccolo Paganini. Aparițiile sale pe estradele de concert ale celor mai mari centre muzicale ale Europei, au suscitat admirații nețărmurite, extazieri maladive și reacții furtunoase, dar și teamă, groază, căci nemaipomenitele sale performanțe tehnice au fost puse, de răuvoitori, pe seama unor surse demonice. Pactul cu diavolul și încarnarea lui Belzebuth cît și alte stupide alegații suscitate și de aspectul său fizic, de fizionomia sa demoniacă, l-au învăluit într-o mantie a misterului.

La țesătura unor fantastice legende a contribuit și apartenența presupusă la mișcarea Carbonarilor, ceea ce a făcut pe oamenii bisericii să-i urzească zvonuri denigratoare. Dar, nimeni și nimic n-au putut stăvili succesele sale, datorate extraordinarei sale virtuozități, pe atunci unică în lume și în istorie,

Astăzi, zeci de violoniști înfrîng cu destulă ușurință toate problemele tehnice, puse de creația lui Paganini, dar, mai rar, sau deloc, ar putea cineva să dovedească acea rară capacitatea de improvizație, utilizînd continuu cascadoria muzicală a marelui genovez.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în Europa se constată o predilecție pentru muzica de virtuozitate, care luase un deosebit avînt repetîndu-se în muzica de concerte ceea ce era de mult o tradiție în cea de operă : punerea pe prim plan a performanțelor tehnice, în așa măsură încît se umbrea esența muzicii, cea a expresiei sentimentelor.

Era secolul lui Paganini, al cîntărețelor de operă Malibran, Rubini, Catalani, Pasta, Schröder-Devrient, Sontag, Lind, al lui Kalkbrenner și mai tîrziu Liszt în arta clavirului, al lui Berlioz în arta orchestrației. Muzica tindea să devină doar foc de artificii, echilibristică, acrobație sau magie iluzionistă.

La curtea surorii lui Napoleon, Elisa Bacciochi, la Lucca, soțul acesteia fusese făcut principe de Lucca și Piombino. Elisa ținea o curte luxuriantă, dorind să concureze în strălucire cu cea de la Tuileries. În personalul artistic al curții figura ca prim violonist și maestru de capelă Niccolo Paganini, un tînăr în floarea vîrstei, cu renume de mare artist dar și cu legende misterioase, țesute pe seama sa. Era deja posesor a două viori de marcă, un Guarneri și un Stradivarius, dăruite de admiratori avuți. Tînărul violonist, de care stăpîna curții se îndrăgostise în taină, era răsfățat și admirat, dar și supus la grele tururi de forță, căci i se comanda lucrări noi ce trebuiau executate a doua zi sau chiar în seara aceleași zile. Darurile sale de improvizator și capacitatea

Scanned with OKEN Scanner

sa tehnică extraordinară îl făceau să treacă toate încercările temerare. La aceasta se adaugă și înclinația spre butadă, căci prezenta lucrări, scrise pentru numai două corzi sau chiar numai pentru una, imaginînd conversații între personaje sau realizînd onomatopei ușor de sesizat. Toate acestea produceau uimire, dar și întăreau credința în sursa demonică a artei sale.

Dintre lucrările care au făcut deliciul salonului Bacciochi de la Lucca menționăm *„Duo merveille“*, în care Paganini se amuză creînd un adevărat duet, cîntat de un singur violonist, melodia caldă și onctuoasă, fiind acompaniată de pizzicati cu mîna stîngă în timp ce arcușul continuă să treacă peste coarde. După execuția unei piese, cîntată doar pe două corzi, reprezentînd un duet de dragoste adresat criptic stăpînei, aceasta i-a mulțumit întrebîndu-l, totodată, dacă poate cînta și numai pe o singură coardă. Ca răspuns, Paganini a scris, cu prilejul onomasticii împăratului, *Sonata „Napoleone“*, cîntată la o recepție, aniversară.

Curtea Elisei Bacciochi s-a mutat la Florența, căci imperialul său frate i-a făcut cadou ducatul Toscanei. Aici idila dintre stăpînă și muzicianul, pe care-l făcuse și căpitan al gărzii, ia sfîrșit.

Paganini ia calea Europei, fiind ovaționat în marile centre muzicale ale continentului, copleșit cu onoruri și titluri, cu distincții și divinizat de public. Centrul de interes al concertelor sale îl constituiau capriciile și variațiunile, genuri în care-și putea desfășura nestingherit fantezia sa creatoare. Luxurianta sa inventivitate improvizatorică se relevă și în variațiunile intitulate *„Le streghe“* ce se desfășoară pe o temă din baletul *„Nucul din Benevento“* de Simon Mayer sau în cunoscutele variațiuni *„Il tanti palpiti“*, bazate pe o temă din opera „Tancred“ de Rossini.

După cum le arată numele, *„Capriciile“*, sînt piese de mică întindere, în care desfășurarea muzicală ascultă doar de toanele artistului, care, îndeobște, este și executantul lor, multe dintre capricii, Paganini improvizîndu-le în concert.

Pe lîngă nesfîrșitele ovații și unanima admirație, Paganini a avut parte și de unele critici incisive, firește, venite din partea confraților întru vioară. Astfel, unul dintre marii violoniști ai vremii, Ludwig Spohr, nu-i nega supraomeneasca tehnică, dar îi reproșa expresivitatea „vulgară“, criticîndu-i tensionarea exagerată a arcușului și tonul exagerat de puternic. În schimb, cronicarii muzicali, de pretutindeni, n-au găsit decît superlative absolute pentru marele violonist.

Timpul, care cerne fără greș valorile, a așezat pe Paganini în galeria ilustrilor muzicieni ai lumii, posteritatea recunoscînd în creația sa o genială contribuție la dezvoltarea tehnicii violonistice și la descoperirea tuturor secretelor expresivității viorii, fiind, totodată, printre acei artiști care au conceput muzica simplu și direct accesibil, pentru a permite unui public cît mai numeros, să se apropie de marea muzică.

Dovada peremptorie a valorii sale o face succesul actual al lucrărilor sale, nu numai cele de dimensiuni mai mici, focuri de artificii sau pietre de încercare ale virtuozității, ci și concertele sale, care, oricît ar fi de ușor de înțeles, fără pretenții de problematică mai gravă, ele exultă trăiri pasionate, elanuri eroice și efuziuni lirice încîntătoare, caracteristice unei muzici cu adevărat romantice.

Scanned with OKEN Scanner

UN VULCAN ÎN CENTRUL PARISULUI

În 1830, pe timpul celor „trei zile glorioase" ale Revoluției din iulie, la Paris, avea să fie din nou dărîmată monarhia Burbonilor, în schimb se instaurează cea a lui Louis-Philippe d'Orléans. În aceste zile, o altă bătălie, dar de mai mici proporții, se dădea la Institutul Franței unde avea loc concursul pentru „Premiul Romei", la care aspirau tinerii compozitori absolvenți ai Conservatorului de muzică. Unul dintre candidați, mai bătăios, venise decis (se prezenta a patra oară) să obțină trofeul și să participe la revoluția ce se dezlănțuise pe străzile Parisului : era Hector Berlioz. Dar, revoluția se terminase înainte ca aprigul candidat să-și fi terminat cantata *„Ultima noapte a lui Sardanapal"*.

Parisul avea să cunoască din nou viața de lux a aristocrației și a marii burghezii, iar micul burghez și-a văzut risipite temerile sale, continuînd viața sa tihnită și monotonă. Viața artistică își relua mersul în aceeași atmosferă de frivolitate și platitudine. Dar, în viața muzicală va izbucni un adevărat vulcan, căci în același an, 1830, parizienii ascultau *„Simfonia fantastică"* a lui Berlioz, care a clătinat tiparele construcției clasice a genului și a dat glas autorului să-și clameze propriile suferințe. El a făcut loc povestirii în muzică, întrebuințînd pentru aceasta un aparat orchestral mult mărit, pe care îl va exploata fructificînd toate posibilitățile coloristice ale instrumentelor componente, toate combinațiile posibile, asemeni unui pictor care realizează pe pînză o infinitate de culori. La Berlioz, vor precumpăni cele mai strălucitoare și mai violente culori. De aceea, cuminții profesori ai conservatorului sau muzicienii ornați cu laurii academici s-au grăbit să denunțe sacrilegiile acestui viguros compozitor. Finalul *„Simfoniei fantastice"* avusese darul să irite pînă la paroxism pe docții și rezervații muzicieni tradiționaliști, cît și pe publicul meloman, care se delecta la „Opera mare" sau la „Opera comică", ascultînd o muzică facilă sau ostentativ grandilocventă.

Tînărul Berlioz, alături de poetul Victor Hugo și de pictorul Eugène Delacroix au constituit trinitatea romantismului francez, militînd pentru descătușarea artistului de rigorile stingheritoare ale clasicismului Cît de bine se potriveau firea lui Berlioz cu aceea a artistului luptător renascentist *„Benvenuto Celiini"* rezultă și din muzica scrisă de compozitorul francez pentru o operă, avînd ca personaj central pe legendarul gravor.

Furtunosul Berlioz a arătat interes și pentru romantismul depresiv al lui Byron, creînd simfonia" *„Harold în Italia"* cu violă solistă, în care selectează patru momente din poemul poetului romantic englez și unde viola simbolizează pe tristul Childe Harold. Ca și în *„Simfonia fantastica", unde ne oferă o bucolică „Scenă la cîmp"*, și în această simfonie ne aduce un încîntător tablou pastoral, *„Serenada unui muntean din Abruzzi"*.

La fel ca alți romantici, ca Schumann, Liszt, Wagner sau Gounod, Berlioz a abordat tema legendei lui Faust, construind un grandios oratoriu laic *„Damnațiunea lui Faust"*, în care a îngroșat, mai ales, trăsăturile fantastice și cele pitorești.

Asistînd la un concert dat în sala Conservatorului unde Berlioz și-a dirijat simfoniile *„Fantastica"* și *„Harold în Italia"*, marele N. Paganini, entuziasmat la culme, i-a strîns cu căldură mîinile, îngenun-

Scanned with OKEN Scanner

chind în fața lui, întrucît nu mai putea vorbi din cauza stării înaintate a maladiei canceroase a laringelui. A doua zi, Achile, fiul lui Paganini, îi aduce din partea tatălui său, suma de 20.000 de franci, în semn de omagiu, recompensă care îl va elibera de multiplele sale datorii. Impulsionat de gestul magnanim a lui Paganini, Berlioz, dorind a-i dedica o lucrare de proporții, scrie simfonia oratorială *„Romeo și Julieta"*. După prima ei audiție, din anul 1839, Wagner îl va considera pe Berlioz drept „adevăratul mîntuitor al lumii noastre muzicale".

Înclinat spre creații grandioase, Berlioz acceptă comanda unei *Mise funebre* (1837), ce a fost executată la „Domnul Invalizilor", cu prilejul comemorării victimelor atentatului lui Fieschi, din care regele Louis-Phillipp a scăpat neatins.

Pentru a zecea aniversare a Revoluției din iulie, tot Berlioz este ales să scrie *„Simfonia funebră și triumfală"*, care a fost interpretată de o orchestră gigantică, în aer liber, cu ocazia inaugurării monumentului comemorativ din piața Bastilyei.

Atenția acordată de Berlioz genului simfonic și oratorial, a fost rezultatul ostilității manifestate de conducătorii vieții artistice, care se împotriveau reprezentării operelor sale pe scenele pariziene și preferau muzicieni mult inferiori lui, ca Onslow, Adam, Clapisson pentru ocuparea unui fotoliu la Institutul Franței. Ultima dintre lucrările în genul oratorial a fost trilogia sacră *„Copilăria lui Christos"*, tributară unui limbaj arhaic. Dorind să ajungă la notorietatea rivalului său, R. Wagner, care lucra la tetralogie, prințesa Caroline de Seyn-Wittgenstein îi propune să scrie și el o operă în serial, după „Eneida" de Virgiliu. Opera se va intitula *„Troienii"* și se va reprezenta, după multe insistențe, la teatrul liric din Paris (la 4 noiembrie 1863).

Berlioz n-a fost un luptător numai cu pana de compozitor, ci și cu condeiul ascuțit al criticului și al polemistului. În numeroase articole din cotidienele pariziene arunca săgețile ironiei asupra acelora care imobilizau viața muzicală parizianã, în tina rutinei și în marasmul mediocrității, necruțător fiind cu infatuarea și cu lipsa de probitate. Putem lua contact cu atmosfera morbidă denunțată de Berlioz, răsfoind traducerile românești ale scrierilor marelui muzician, ca *„Serile orchestrei"*, *„Grotescul în muzică"* și *„In lumea cîntului"*. Totodată, Berlioz s-a dovedit a fi un teoretician, elaborînd *„Tratatul de orchestrație"*. În pofida faptului că instrumentația și orchestrația au evoluat considerabil în ultimul secol, tratatul privitor la aceste discipline, scos de Berlioz, are valoarea unui îndreptar care stă mărturie asupra inovațiilor sale în această latură a limbajului muzical. Ulterior au apărut completări la acest tratat, realizate de Widor, Weingartner și R. Strauss.

Încetînd din viață la 8 martie 1869, Berlioz a lăsat în urma sa voluminoase tomuri de *„Memorii"*, care ne dau o veridică imagine a climatului artistic din epoca sa și o hipertrofică oglindire a personalității sale tumultoase.

Rolul acestui uriaș al muzicii a fost acela de a încetăți simfonia programatică romantică și de a dezvolta orchestra simfonică, făcînd din ea un instrument gigant și extrem de bogat în resurse, instrument care va contribui la splendida dezvoltare a muzicii secolului al XIX-lea. Dacă Paganini a fost virtuozul magician care a smuls viorii toate secretele, dacă Liszt a fost virtuozul generos, care a făcut din pian o ade-

Scanned with OKEN Scanner

vărată orchestră, Berlioz a fost virtuozul demiurg, care a construit edificii impunătoare cu comorile orchestrei, cu pietre prețioase, fie ele diamante sclipitoare, fie altele multicolore la fel de seducătoare.

UN FERICIT PROMOTOR AL ROMANTISMULUI LA BERLIN

În capitala Prusiei, sub domnia regelui Frederic al III-lea, se mută la Berlin, în anul 1811, un mare bancher, Abraham Mendelssohu, fiul reputatului gînditor iluminist, Moses Mendelssohn. Înstărit om de afaceri, Abraham avea spirit întreprinzător nu numai în privința finanțelor ci și în acela al culturii, menținînd în familia sa un climat spiritual și artistic de mare elevație, de care beneficiau în primul rînd cei patru copii ai săi. Casa deschisă era frecventată de cele mai mari personalități ale Berlinului și ale Germaniei. Așa se explică de ce albumul, realizat de unul din ginerii săi, Hensel, cuprinde celebrele figuri ale vremii.

Copiii creșteau în ambianța creată de reuniunile ce se desfășurau cu regularitate în casa părinților și se formau datorită unei atente educații, pentru care erau angajați profesori de prestigiu în toate domeniile. Karl Zelter, compozitor consacrat și directorul *„Singakademiei“* și Ludwig Berger, pianist notoriu, elevul celebrilor, Field, Cramer și Clementi, se ocupau de educația muzicală a copiilor, care nu se limitau la studiul muzicii ci abordau și diverse alte discipline : filozofia, filologia sau artele plastice.

Dintre copii, ca și altă dată Nannerl și Wolfgang A. Mozart, în casa bancherului, doi dintre ei, Felix și Fanny, manifestau daruri excepționale. La vîrsta de 13 ani, Fanny cînta primul volum din „Clavecinul Temperat“ pe de rost, la rîndul său, Felix dădea semne de precocitate. Sub îndrumarea lui Zelter, după numeroase lucrări de școală, la vîrsta de 15 ani, 1824, a ajuns să prezinte o operă într-un act *„Doi nepoți“*. După reprezentarea acesteia, Zelter a axclamat : „Tinere, nu mai ești un ucenic, ci un coleg. Îți confer acest titlu in numele lui Haydn, Mozart și a bătrînului Bach“. Tînărul Felix frecventa serile muzicale din casa maestrului său, Zelter, mediu în care era venerat marele Bach. Mendessohn primește de la bunica sa, ca dar, o copie a *Pasiunii după Matei“*, ceea ce va aprinde și mai mult în sufletul său dragostea pentru genialul cantor.

Adolescent fiind, repetă acasă cu un grup de colegi de la *„Singakademie“* coraluri și alte lucrări ale neîntrecutului polifonist, pregătindu-se, astfel, pentru magnifica restituire a *„Pasiunii după Matei“*, din 1829, dată de această societate corală sub conducerea sa. Tînărul de 20 de ani, mai apăruse ca dirijor la Stettin, cu doi ani în urmă, unde a dirijat uvertura sa *„Visul unei nopți de vară“*, scrisă cînd avea doar vîrsta de 17 ani.

Extrema ușurință cu care și-a însușit secretele tehnicii, compoziționale, ca și muzicalitate înnăscută, au fost servite și de un orizont spiritual, ce și l-a cultivat prin contactul cu marile personalități ale litera-

Scanned with OKEN Scanner

turii, gîndirii şi artelor plastice. Discuţiile filozofice cu Goethe, şi mai ales cele privitoare la arte, ca şi lămuririle despre muzică pe care Mendelssohn le dădea marelui literat german, au contribuit la viziunea estetică a tînărului compozitor, pe care o deslușim în multe din creaţiile sale.

În acelaşi an în care a cunoscut pe Goethe, o altă personalitate germană a exercitat asupra sa o puternică influenţă. Era Carl Maria von Weber, venit să dirijeze la Berlin, în premieră absolută opera *„Freischütz"*. Este uşor de înţeles entuziasmul pe care compozitorul şi dirijorul, Weber, l-a stîrnit în sufletul aceluia care avea să-i fie un demn continuator. Nu mai puţin importantă este şi influenţa avută de Ignaz Moscheless asupra artei pianistice a lui Felix, care, dovedindu-se demn de modelul său, a fost invitat de acesta să concerteze la Londra.

Călătoriile, concertele date ca pianist concertist sau ca dirijor, au contribuit enorm la formarea conştiinţei valorii sale de muzician european şi de impunerea lui în această ipostază. Oraşele germane îl solicitau mereu şi cu insistenţă. Düsseldorf-ul l-a avut timp de trei ani *„General Musikdirektor"*, perioadă în care a dirijat marele lucrări de Bach, Händel, Beethoven şi numeroase creaţii proprii. Invitat să dirijeze şi în oraşele Köln, Aachen, Dresda, Frankfurt, nici unul dintre aceste oraşe nu l-au putut reţine, fiindcă s-a simţit deosebit de ataşat de Leipzig-ul său.

Călătoriile în străinătate i-au prilejuit nu numai întîlniri cu marile nume ale vieţii muzicale europene, dar şi noi acumulări în privinţa creării unui stil ce avea să fie reflexul atîtor tendinţe estetice ale vremii. Viena era la apusul magnificei epoci a clasicismului care îi poartă numele, în timp ce Parisul se pregătea să devină capitala muzicală a Europei romantice. Dar nici gloria Italiei nu apusese, fiindcă în această perioadă de răscruce, Italia reprezenta, adesea, un loc de pelerinaj pentru muzicieni, care veneau să soarbă din tradiţiile seculare ale ţării muzicii.

Trecînd hotarele lumii germane, Mendelssohn Bartholdy a început cu Italia. La Roma îi găsi pe Berlioz şi Donizetti. Berlioz admira candoarea tînărului Felix şi francheţea sa stilistică, cultura lui şi, în general, muzica sa. Preţuirea, însă, nu era reciprocă, fiindcă tînărul german era sceptic asupra sincerităţii stilistice a furtunosului Berlioz, pe care îl considera, adesea, cam prea exterior. Aceasta nu l-a împiedicat ca, ulterior, să-l programeze la Leipzig, întrucît nu putea contesta virtuozitatea coloristică a simfonistului francez.

În „cetatea eternă" a cunoscut multă muzică religioasă, frecventînd numeroasele biserici şi biblioteca abatelui Fortunatus Santini, care poseda o bogată colecţie de muzică religioasă veche.

La Milano, a avut prilejul să întîlnească pe fiul lui Mozart, Karl, muzician modest, cu care a evocat figura marelui Wolfgang şi pe baroana Ertmann, o fostă elevă a lui Beethoven, căreia i-a fost dedicată Sonata op. 101. Alt prilej de a rememora o ilustră personalitate a Vienei, de altă dată.

Parisul, vizitat a doua oară în anul 1831, avea acum o muzică deschisă tuturor valorilor. Numai cu şase ani înainte, tînărul Menrelssohn era neplăcut surprins de faptul că Parisul ignora clasicii vienezi. Acum funcţiona orchestra Conservatorului, dirijată de muzicianul ceh, Habeneck, care a făcut cunoscute simfoniile vieneze. La operă, creaţiile ita-

Scanned with OKEN Scanner

lienilor continuau să aibă mari succese, fiind acum serios concurați de genul francez al grand-opera-ului. În acest climat, Mendelssohn și-a putut face ascultate uvertura *„Visul unei nopți de vară“* și *„Simfonia Italiană“*. Ilustrul violonist, Baillot, îi va cînta, împreună cu o formație, Octetul de coarde la un serviciu religios, oficiat în memorio lui Beethoven. În capitala Franței, are prilejul să cunoască operele franceze, ascultînd capodoperele vremii, *„Muta din portici“* de Fr. Auber și *„Robert diavolul“* de G. Mayerbeer, dar păstrează serioase rezerve asupra temeiniciei dramaturgice ale acestora. În schimb, are nemărginită admirație pentru marii romantici, Fr. Chopin, N. Paganini și Fr. Liszt care îl cuceriseră.

Poate în nici o capitală străină, Mendelssohn n-a avut un succes atît de ferm și de durabil ca la Londra. De la prima sa apariție (anul 1828) se impune în tripla sa calitate de pianist, dirijor și compozitor. Printre altele, londonezii l-au ovaționat atît pentru execuția magistrală a *„Concertului Imperial“* de Beethoven, cît și pentru dirijarea primei sale *simfonii*. Ulterior, vizitînd des Londra, Mendelssohn este admirat atît pentru creațiile sale cît și pentru restituirile pe care le face aici unor lucrări de Händel, readucîndu-le la lumina rampei. Alături de oratoriile marilor clasici, el își prezintă și creația sa în acest gen, *„Paulus“*.

După înscăunarea tinerei regine, Victoria, este invitat la palatul Buckingham, unde improvizează la orgă și acompaniază suverana, care i-a făcut surpriza de a-i cînta unul din liedurile sale. Prezența lui Mendelaon în viața londoneză a însemnat un reviriment, comparabil cu acela realizat de Händel cu o sută de ani înainte. Reciproca stimă dintre suverană și artist, l-a făcut pe acesta din urmă să dedice ilustrei admiratoare simfonia sa *„Scoțiana“*. Poate că Mandelssohn ar fi urmat soarta lui Händel, căci regina l-a invitat să preia permanent conducerea *„Societății filarmonice“*. Ar fi dorit și Mendelssohn, dar, prea legat de Leipzig, a refuzat cu atît mai mult cu cît clima Londrei nu pria deloc familiei sale. În plus, își asumase din anul 1841, obligații față de curtea din Berlin, unde în calitate de compozitor al curții trebuie să reorganizeze *„Singakademie“* și orchestra curții, cu care a prezentat la noul palat din Potsdam o serie de tragedii cu muzica de scenă compusă de el. *Antigona“*, *„Attalia“*, *„Visul unei nopți de vară“* (în versiune completă).

Intrigi și meschine opoziții i-au îngreunat activitatea berlineză. Dorința suveranului de a transforma *„Singakademie“*-a într-un Conservator, condus de Mendelssohn nu s-a putut înfăptui în timpul vieții sale. Renunțînd la titlul pe care îl deținea în capitala Prusiei, revine în orașul Leipzig, pe care nici nu-l părăsise total, căci se ocupa, în continuare, de manifestările muzicale din acest important centru artistic.

Ca și Händel, care, altădată, colindînd însemnatele centre ale muzicii europenești, activînd în diferite climaturi socio-naționale, Mendelssohn a realizat o fuziune astilistică, creînd un stil unitar personal, cu deosebirea că în noile condiții istorice la el se va oglindi și opoziția dintre clasic și romantic ce se profila cu pregnanță după Beethoven. Și, este un merit pentru „fericitul“ Felix de a fi fost extrem de receptiv la suflu romantic, care mîngîia spiritele tineretului european, fără ca să renunțe la acea clasicitate care i-a fost nativă, dar și împlîntată de învățămîntul riguros al lui Zelter și de ordinea gîndirii, tradițională familiei sale.

Scanned with OKEN Scanner

De aceea nu este de mirare, că același autor a scris *Concertul pentru vioară* și orchestră și *„Cvartetul de coarte* în Mi major", după cum aceeași semnătură se află în josul *„Cîntecelor fără cuvinte"*, cît și a oratoriului *„Paulus"*.

Nimic nu prevedea faptul că la vîrsta de 38 de ani, avea să înceteze, pe neașteptate, din viață, curmîndu-se o carieră și o glorie, ce a marcat o luminoasă etapă în istoria romantismului german.

O NOUĂ GLORIE A ORAȘULUI LEIPZIG

În ziua de 4 octombrie 1835, era instalat ca director al renumitei societăți muzicale, *„Gewandhaus"*, un tînăr distins, a cărei finețe sufletească se citea pe chipul său. Era Felix Mendelssohn Bartholdy, care avea să dea o nouă strălucire societății de concerte și vieții muzicale a orașului. Tînărul conducător va aduce în postul de concert-maestru pe renumitul violonist, Ferdinand David. Nu este de mirare fiindcă personalitatea lui F. David unea atît pe violonistul concertist, dublat de un riguros concertmaestru, cît și pe cea a unui pedagog conștient de marea sinteză ce avea să o facă în domeniul învățămîntului violonistic. El va porni de la școala germană, ilustrată de L. Spohr, grefînd-o pe cea a lui Paganini, care punea preț de virtuozitatea strălucitoare și pe cantilena ardentă, și asimilînd cele mai bune tradiții ale școlii franco-belgiene, ilustrată de contemporanul său, Ch. Bériot. Autor de lucrări simfonice și camerale, el a fost un serios colaborator al lui Mendelssohn, îngrijindu-se de condiția tehnică a orchestrei și chiar de crearea unui climat artistic elevat, organizînd în cadrul societății concerte de cameră, în seriale, cu profil istoric. David a fost și un apropiat sfătuitor al lui Mendelssohn, care-i solicita avizul asupra posibilităților viorii, atunci cînd crea pentru acest instrument. Totodotă, creațiile și prelucrările de texte din epoca *barocului*, realizate de David, fac parte, și astăzi, nu numai din repertoriul didactic, ci și din cel al violoniștilor concertiști. Cine oare n-a trecut printr-o clasă de vioară fără să fi abordat vreuna din sonatele preclasice, editate de David în renumita colecție *„Die hohe Schule"* ? Rezonanța pe care această colecție a avut-o în plină mișcare romantică este relevantă pentru climatul muzical al Leipzig-ului și al multor orașe germane, unde spiritul clasic se confrunta cu patosul romantic, fără, însă, ca acesta din urmă să prindă aripile avîntate de mai tîrziu. Echilibrul și ordinea climatului spiritual german, a fost o stavilă pentru dezlănțuirea impulsivă a muzicienilor romantici, a căror ardență n-a putut fi înăbușită complet, ea făcîndu-se simțită și la cei mai clasicizanți autori ai vremii : Ludwig Spohr și Felix Mendelssohn sînt un exemplu.

Sub direcția lui Mendelssohn societatea de concerte va cunoaște o activitate fructuoasă găzduind numeroase nume de prestigiu, ale vieții muzicale europene. Tînărul dirijor, în vîrstă doar de 26 de ani, avea să revoluționeze viața de concerte a Leipzig-ului. În primul rînd și-a îndreptat atenția spre realizarea unei orchestre de înalt profesionalism, făcînd din formația simfonică leipzigheză prima orchestră din țările germane. În al doilea rînd, reînnoiește repertoriul, aducînd în programe

Scanned with OKEN Scanner

lucrări din toate epocile precedente, multe dintre ele fiind pînă la el uitate ; uneori interveneau cu adăugiri în instrumentație, pentru a corespunde gustului romantic, în privința plenitudinii orchestrale, ceea ce a atras reproșurile tatălui său, care opta pentru respectarea textului original. Dar, ceea ce a contribuit la ridicarea orașului, la rang de metropolă a muzicii germane, a fost invitarea marilor personalități contemporane, fie ei compozitori sau interpreți, care au dat strălucire și faimă concertelor. Astfel, se semnalează interpretarea *Concertului pentru trei piane* de *Bach*, de către tînăra pianistă în vîrstă de 16 ani, Clara Wieck împreună cu I. Moscheles și Mendelssohn, lucrare care va fi reluată, ulterior, de această dată cu Liszt, F. Hiller și Mendelssohn.

Marii săi contemporani, Berlioz, Schumann, Chopin, Liszt, Wagher, Gade precum și pianiștii de prestigiu ai vremii, Clara Wieck (devenită Schumann), Liszt, Hiller, Moscheles, Kalkbrenner, Thalberg au colaborat cu orchestra și au entuziasmat publicul, atît prin strălucirea interpretării, cît și prin varietatea și noutatea programelor. Introducînd fragmente din cantate, oratorii și opere, cît și lieduri în concertele camerale, Mendelssohn a prilejuit apariția pe estrada de concerte a marilor cîntărețe, favorite în acea vreme., Henriette Sontag, Wilhelmine Schröder, Giuditta Pasta.

Cu astfel de programe și interpreți, el reușește să formeze la Leizig, un public meloman foarte cultivat. Pentru a stăpîni orchestra și a-i dăltui interpretările, Mendelssohn a introdus dirijatul cu bagheta și cu partitură în fața, întorcînd spatele publicului și răpind concertmaestrului prerogativele avute pînă atunci, căci, prin tradiție, acesta dirija concertul de la pupitrul său.

Dirijînd concerte simfonice, spectacole de operă și muzică religioasă, cîntînd ca pianist în recitaluri și concerte, improvizînd magistral la orgă, în catedrale, tînărul Felix și-a creat renumele de ctitor al strălucitei vieți artistice, din Leipzig.

În dorința de a da o cît mai mare varietate programelor, el căuta să facă cunoscute, cît mai multe creații uitate ale unor compozitori dispăruți. În acest sens, lui i se datorează programarea *Simfoniei a IX-a*, de Fr. Schubert, găsită de Schumann la Viena, cît și a operelor *„Freisciitz“* și *„Oberon“* de Carl Maria von Weber. O contribuție deosebită în realizarea varietății programelor au avut-o propriile sale lucrări, cum ar fi simfoniile „Italiana“, „Scoțiana“, uverturile *„Visul unei nopți de vară“* și *„Grota lui Fingal“*, primul *Concert pentru pian* și orchestră în sol minor, oratoriul *„Paulus“* și liedurile sale.

O semnificație aparte o au creațiile sale religioase, elaborate pentru sărbătorile tradiționale, creații care, pătrunzînd în repertoriul bisericilor, înlocuiau treptat, lucrările similare italiene, executate prin tradiție. În felul acesta, și pe această cale, Mendelssohn a contribuit la promovarea artei germane. La toate acestea se adaugă programarea curentă a capodoperelor marilor clasici : oratoriile *„Creațiunea“* și *„Anotimpurile“* de Haydn, concertele și simfoniile de Haydn, Mozart, Beethoven, a cărui *Simfonie a IX-a* constituia, de fiecare dată, o veritabilă sărbătoare.

Bucurîndu-se de mare prestigiu, Felix Mendelssohn Bartholdy, conștient de necesitatea unui serios învățămînt muzical oficial, s-a adresat regelui Saxoniei, Ludovic I, solicitîndu-i sprijinul pentru crearea

Scanned with OKEN Scanner

unui Conservator, la Leipzig. Proiectul detaliat de funcționare a acestei instituții, prezentat regelui, este un document care ilustrează concepțiile despre muzică ale muzicianului de larg orizont și, totodată, gîndirea echilibrată a acestui artist, fapt care se desluşeşte şi în creaţia sa. Punîndu-şi în aplicare proiectele sale, Mendelssohn reuşeşte şi în domeniul învăţămîntului muzical să creeze o instituţie de mare prestigiu, datorită seriozităţii cu care se lucra. Printre primii profesori ai Conservatorului citäm pe R. Schumann (pian şi compoziţie), Mendelssohn (compoziţie), Fr. David, (vioară), Moritz Hauptmann (armonie şi contrapunct), C. Becker (orgă), F. Böhme (canto).

În anul înfiinţării Conservatorului (1843), Mendelssohn ia iniţiativa ridicării unui monument al lui J.S. Bach, în faţa catedralei Sf. Toma. Chipul lui Bach străjuia în faţa catedralei Sf. Toma, patronînd parcă strălucita activitate muzicală, desfăşurată sub conducerea lui Mendelssohn.

Dresda, capitala Saxoniei, invidiind splendida viaţă muzicală Leipzigului, a căutat să-l atragă pe Mendelssohn, regele oferindu-i postul de compozitor al curţii. Era, însă, prea tîrziu, căci Mendelssohn primise acest titlu de la regele Prusiei, Frederic al III-lea, fapt ce l-a făcut să-şi mute sediul magnificei sale activităţi, la Berlin, timp de un an de zile.

La Leipzig s-a alăturat lui Mendelssohn, din anul 1845, tînărul compozitor danez, Niels Gade, căruia i-a programat lucrări în concerte şi l-a luat ca ajutor la orchestră, fără a ştirbi cu nimic atribuţiile şi aportul esenţial ale lui F. David, rămas ca mentor al orchestrei şi pentru un timp, şi al Conservatorului. După sfîrşitul neaşteptat al lui Mendelssohn, Gade îi va succede la orchestră, continuînd cu rigoare atît estetica lui, cît şi scrupuloasa organizare a întregii activităţi muzicale.

Un polonez la PARIS

În Franţa, după cele „trei zile glorioase" ale revoluţiei din iulie, se instaura, la 1830, monarhia lui Louis-Philippe d'Orléans. Saloanele pariziene aveau să-şi reia viaţa lor spumoasă şi frivolă, găzduind, uneori, dispute literare-artistice şi, mai ales, politice, în timp ce în alte părţi ale Europei urgiile războaielor şi cotropirilor aduceau multă suferinţă.

În Răsărit, o ţară sfîrtecată, Polonia, îşi trăia calvarul său. Împărţită în ducate, supuse marilor puteri vecine şi un regat anexat prin „uniune personală", ţara polonezilor, din care se înfruptaseră Rusia, Prusia şi Austria, cunoştea asuprirea socială şi politică, cu jugularea oricăror tendinţe de afirmare naţională. De aceea, mulţi dintre intelectualii polonezi luau calea exilului.

Fără a se gîndi că va face parte dintre acei patrioţi care vor milita în străinătate pentru dreptatea Poloniei, un tînăr de douăzeci de ani, Frédéric Chopin, lua calea străinătăţii, pentru a-şi face cunoscută arta lui de pianist şi de poet al pianului. Pleca de-acasă cu o tolbă de compoziţii şi cu o urnă, în care prietenii îi puseseră pămînt polonez. Deşi tînăr, creaţia sa purta amprenta împlinirii. Cele *două concerte*

Scanned with OKEN Scanner

pentru pian și orchestră cît și primele miniaturi, aparținînd mai tuturor genurilor în care a excelat Chopin, oglindesc universul afectiv al tînărului ce pleacă să înfrunte judecata lumii. Muzica sa redă nu numai gîndurile acelui tînăr înaripat, dar și acel „zal" polonez și visurile unui întreg popor, aflat în suferință.

În drum spre Franța, la Stuttgart, Chopin află de soarta tragică a insurecției poloneze, înăbușită în sînge de marele duce Constantin. Plin de mînie, dă glas revoltei sale improvizînd acel genial protest muzical care este studiul op. 12, în do minor, supranumit „Studiul revoluționar".

Ajuns la Paris, în septembrie 1831, tînărul Frédéric Chopin este surprins cît de singur poate fi un om într-un mare oraș. Scriind prietenului său, Titus Woyciechowschi, Chopin îi destăinuia : „Parisul este tot ce vrei, poți să te distrezi, să te plictisești, să rîzi, să plîngi, să faci ce-ți place ; nimeni nu se va mira, fiindcă mii de oameni fac ceea ce faci tu și fiecare își vede de drumul lui".

Totodată, el surprinde și marile contraste al vieții pariziene : „Întîlnești aici cel mai mare lux și cea mai mare murdărie, cea mai mare virtute și cel mai desfrînat viciu... Mai mult zgomot, țipete, huruit de trăsături pe caldarîm și noroi, decît ți-ai putea închipui", scria într-o scrisoare către prietenul său, Kumelski.

După ce se instalează într-o cămăruță „cu vederea spre marile bulevarde, dar cu o scară mizerabilă", se preocupă de lansarea lui în viața muzicală a Parisului, organizînd un mare concert la 26 ianuarie 1832, în sala Pleyel, la care și-au dat concursul, între alții, un cvintet de coarde în frunte cu celebrul violonist și creator de școală, Pierre Baillot, și cinci mari pianiști ai vremii — Kalkbrenner, Hiller, Osborne, Stamaty și Lerwinski. Afișul concertului menționează în locul lui Stamaty pe Mendelssohn-Bartholdy, care n-a mai luat parte din cauza amînării concertului în luna februarie, cînd acesta nu se mai afla la Paris. Acești pianiști, împreună cu Chopin, au executat o mare poloneză de Kalkbrenner (pentru două piane cu acompaniament de patru piane). Era cu totul nepotrivită cu firea și cu concepția lui Chopin o astfel de piesă, care ilustrează avatarurile gustului publicului parizian, în acea vreme. Din creația sa, Chopin a cîntat o parte din concertul în fa minor și variațiunile pe o temă din „*Don Juan*" de Mozart. Acestea din urmă sînt o mărturie a capacității autorului de a construi pe un pretext muzical, strălucitoare ghirlande sonore, alternînd cu imagini de mare diversitate expresivă. Lucrarea denotă măsura în care moda timpului l-a putut influența, știut fiind că tema cu variațiuni era pe atunci, un gen cu funcție de etalare a virtuozității, fără pretenția unei finalități expresive, și fără implicarea unui mesaj. Firește, aceste „*grandes variations brillantes*", au avut un succes cu mult mai mare, decît concertul cîntat în aceeași seară.

După concert, istoriografuli și criticul Fètis găsea „în inspirația lui Chopin indicația unei înnoiri a formelor, care ar putea exercita ulterior multă influență în această artă" și considera, totodată, că „există suflet în cîntul său, fantezie în pasaje și originalitate în totul".

În urma succesului obținut, tînărul Chopin devine artistul adulat al Parisului. După moda timpului, concertele aveau programe variate, la care își dădeau concursul mai mulți interpreți, care mai de care mai re-

Scanned with OKEN Scanner

putat. Astfel, Chopin se lansează în viața de concert, cîntînd împreună cu Liszt, cu Hitller, cu orchestrele dirijate de Berlioz sau de Habeneck. Cu acesta din urmă, la pupitrul *„Societății de concerte a Conservatorului"*, a cîntat *„Andante spinato și Poloneza"*, ultima sa lucrare în care utilizează orchestra.

Răsfățat al cercurilor înaltei aristocrații, Chopin cucerește Parisul saloanelor și al concertelor publice. Între cei care frecventau cercurile artistice, se numărau și membrii emigrației poloneze, dintre care amintim pe poeții Zaleski și Witwicki, pe criticul de artă Grzymala și pe Adam Mickiewicz, pe care Liszt îl asemuiește cu Chopin : „Ca și acest mare poet, compatriot și amic al său, muza patriei îi dicta cînturile, plînsetul Poloniei conferind accentelor sale acea tainică poezie care, pentru toți care au simțit-o, n-ar putea fi asemuită cu nimic altceva..."

În mijlocul strălucirii pariziene, Chopin rămînea un sincer fiu al Poloniei, baladele, ca și polonezele sau mazurcile sale fiind documente grăitoare. Anturat și asaltat de tineretul feminin, Chopin păstra în suflet iubirea pentru Maria Wodzinska, prietena din copilărie, pe care a reîntîlnit-o în scurtele călătorii făcute la Dresda, în 1835. Copilița, de altădată, era acum o tînără încîntătoare, pe care prințul Louis-Napoleon, viitorul Napoleon III, o numea „bruna fiică a Euterpei". Prietenia lor se transformă repede în iubire. La plecare, Chopin îi dăruie *„Valsul în La bemol major"* op. 69, supranumit „valsul de adio". Un an mai tîrziu, se revăd la Marienbad, făcîndu-și secrete promisiuni de căsătorie. Al doilea *studiu op. 25, nocturna în do diez minor* (op. 27 nr. 1) și liedul *„Inelul"* (pe versuri de Witwcki) sînt creații pornite din inima lui Chopin, dăruită Mariei Wodzinska.

Anumite considerente de familie, de optică aristocratică sau poate dubii asupra sănătății fragile a lui Chopin, au făcut ca părinții s-o convingă pe Maria să renunțe la Frederic și să devină contesă de Skarbek. Chopin a păstrat corespondența Mariei într-un pachețel, legat cu o panglică dăruită de ea, pe plic fiind scris : *„Moja bieda"*.

Scurt timp după dureroasa despărțire, Chopin întîlnește în salonul contesei Mariliani pe Aurore Dudevant, scriitoarea care semna cu pseudonimul George Sand. Un laconic bilet, în care îi scria *„On vous adore"*, face începutul unei lungi legături de dragoste, care, împreună cu semnele unei boli care se va agrava repede, vor schimba cursul scurtei sale vieți, viață de suferință, de claustrare și de tragică trăire interioară a unor mari dureri.

G. Sand, scriitoarea ale cărei îndrăzneli provocau uimire și admirație, l-a copleșit pe tînărul Chopin prin pasiunea erotică, dar și cu grija cvasimaternă ce i-a purtat-o, stingherindu-l, uneori, cu asiduitățile și cu voluntarismul ei. Salonul ei, atît la Paris cît și la Nohant, era frecventat de cele mai multe ilustre personalități ale Franței : Delacroix, Balzac, Lamennais, Flaubert, Liszt și de unii emigranți polonezi, ca Gryzmala.

Cercul relațiilor sale se lărgește mereu, astfel că Chopin va desfășura o activitate concertistică impresionantă, cultivînd o muzică nouă, ca spirit, în cercurile restrînse ale saloanelor. Dovada prețuirii de care se bucura, este faptul că a fost invitat de două ori să cînte și la Tuileries, în fața regelui Louis-Philippe. Concertele date în săli publice, îi creează o reputație ce va concura cu renumele consacraților pianiști :

Scanned with OKEN Scanner

Liszt, Kalkbrenner, Moscheles, Hiller, Thalberg, Clara Schumann. Așa se explică, de ce a fost repede solicitat ca profesor.

În pofida bolii care îl rodea neîncetat, el face față tuturor acestor cerințe. O ședere în insula Majorca îi agravează boala, înzdrăvenindu-se după un timp petrecut la Marsilia.

Printre elevii săi s-au numărat femei bogate, ca contesele Delphine Potocka, Marcelline Czartoryska, Marie Kalergis, doamna Rothschild care i-au oferit onorarii copioase, ferindu-l de grijile traiului zilnic. Nu este lipsit de interes să amintim, că printre elevii săi s-au numărat Carol Miculi, pianist și compozitor moldovean, devenit profesor și directorul Conservatorului din Lvov, cît și ardeleanul Carol Filtsch, precoce pianist și compozitor, mort la vîrsta de 15 ani, căruia Liszt îi prezisese o carieră strălucită, văzînd în el un virtual concurent.

În anul 1848, Jane Stirling, o bogătașă scoțiană, admiratoare puternic îndrăgostită de el, îl invită în Anglia și Scoția, unde va cînta în fața celor mai înalte personalități nobiliare. În salonul ducesei Sutherland, cîntă în fața reginei Victoria, a prințului Albert, a eroului de la Waterloo, generalul Wellington ș.a. Aici cunoaște și marile figuri ale vieții literare engleze : Walter Scott, Charles Dickens, Thomas Carlyle, pe doamna Byron și reîntîlnește cîntărețele de renume, Jenny Lind, buna sa prietenă, și Pauline Viardot, care îi va cînta liedurile sale poloneze la „Covent Garden".

Întors la Paris, în anul 1849, primește un pachet anonim, cu o uriașă sumă de bani, ce-l va salva financiar. Din nefericire, ajutorul misterios al Janei Stirling nu îi va prelungi zilele, căci eforturile făcute în Anglia și Scoția, ca și ruptura brutală cu George Sand, i-au înrăutățit cumplit starea sănătății. O ultimă mîngîiere a fost cîntul Delphinei Potocka, care a precedat clipele despărțirii de viață.

Se stingea prematur pianistul și compozitorul care și-a destăinuit viața în creația sa, lăsînd omenirii neprețuite comori perene. Ca un adevărat romantic, muzica sa dă glas celor mai diverse trăiri ale omului, de la acerba revoltă din „Studiul revoluționar" la încîntarea iubirii din studiul „Intimité", de la frenezia vieții din mazurci la măreția epică a baladelor, de la elegia tandră a nocturnelor, la eleganța și volubilitatea valsurilor, de la noblețea polonezelor la caleidoscopul liric al preludiilor. Nu este de mirare, că și astăzi muzica lui Chopin are o audiență inegalată, făcînd să vibreze inimile și să înaripeze visurile oamenilor, de toate vîrstele.

UN ENTUZIAST CRITIC LA LEIPZIG

Călătorul meloman, care poposea în Leipzigul anilor '830, avea de ales între concertele „*Gewandhaus*", serile muzicale din biserici și concertele diverselor societăți corale de amatori, fără a mai vorbi de concertele și de recitalurile, date de cei mai cunoscuți artiști germani și străini, care nu ocoleau niciodată orașul lui Bach. Nu lipseau nici copiii minune, fiindcă aici, ca și în toate orașele germane, exista o tradiție a instruirii muzicale, de nivel profesional, a copiilor de cele mai fragede vîrste.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, la Leipzig, la sfîrșitul anului 1830, concertează cu orchestra *„Gewandhaus"*, o fetiță de 11 ani, Clara Wieck, despre care se va vorbi mult, atît datorită concertistei celebre care a devenit, cît și pentru faptul de a fi fost eroina unui mic roman de dragoste cu happy-end, tînăra Clara devenind soția lui Robert Schumann.

Schumann era înflăcăratul animator al periodicului *„Neue Zeitschrift für Musik"*, în paginile căruia se oglindeau evenimentele muzicale ale Leipzigului, se discerneau valorile creației contemporane și se intuiau perspectivele artistice ale nou-veniților în viața muzicală europeană. Revista venea să contrabalanseze activitatea unui periodic mai vechi, *„Allgemeine musikalische eZitung"*, unde muzicianul Fink impusese un spirit mediocru, cultivînd o critică unilaterală și nedreaptă.

Elev al lui Kuntsch și al lui Friedrich Wieck, tînărul Schumann, sortit carierei juridice, este convins pînă la urmă atît de profesorul său, cît și de realizările sale artistice să îmbrățișeze cariera muzicală. F. Wieck i-a propus trei ani de studiu intens, pentru a-i depăși pe doi dintre marii pianiști ai vremii : Moscheles și Hummel.

Primul său concert public, dat în anul 1829 la Heidelberg, și o întîlnire cu marele Paganini la Frankfurt, îl face să nu mai penduleze între poezie și muzică, renunțînd cu totul la gîndul de a deveni jurist. Dar, din prea mult zel, exagerînd studiul, i s-a paralizat un deget, încît a fost nevoit să renunțe la cariera de virtuoz, îndreptîndu-și toate eforturile în domeniul creației și a criticii.

Fondînd amintita revistă, Schumann, și-a constituit un mic cerc de prieteni : Friedrich Wieck, Ludwig Schunke, Julius Knorr, care militau, împreună cu el, împotriva spiritului filistin ce se instaurase în viața muzicală a Leipzigului. În imaginația sa, acest mic cerc căpăta dimensiunile unei *„confrerii" a Davidienilor*, în care includea imaginar pe marii muzicieni contemporani : Berlioz, Chopin, Paganini, Liszt, Mendalssohn. Inspirat de creația idolului său, scriitorul J. P. Richter, el personifică cele două firi ale ființei sale, cu numele de Florestan, pentru luptătorul combativ și Eusebius, pentru poetul visător, și îi includea, firește, în confreria Davidienilor, alături de chipurile feminine iubite : Ernestine von Fricken apare sub numele de Estrella iar Clara Wieck se ascunde sub titlu Chiarina. În cronicile sale este inclusă și Henriette Voigt sub numele de Eleonora. Toate figurile, enumerate mai sus, apar și în reportajul muzical al unui bal, în cunoscutul ciclu de miniaturi pentru pian *„Carnavalul"*.

Tînărul redactor al revistei *„Neue Zeitschrift für Musik"*, Robert Schumann era și un compozitor ale cărui lucrări sînt, pe de o parte, strigătul îndrăgostitului către Clara, iar, pe de altă parte, oglinda efervescenței tineretului german, care trăia o perioadă de agitate contradicții. Mai toate creațiile sale lirice, liedurile sale, sînt invocațiuni către aceea care îi va deveni soție. La fel și *sonatele* sale pentru pian, dintre care cea în fa diez minor op. 11, este o ofrandă a lui Florestan și a lui Eusebius, adusă Clarei. În ciclurile de miniaturi pentru pian, în care sîntem purtați prin lumea imaginară a lui Jean Paul Richter *(„Fluturii")*, a lui Ernst Theodor Hoffmann *(„Kreisleriana")*, și a propriei sale fantezii *(„Scene pentru copii")* este obsedant prezentă figura muzei sale. Înseși sonatele, lucrări cu o dramaturgie mai complexă, sînt animate

Scanned with OKEN Scanner

de aceleaşi gînduri, autorul neezitînd ca pe frontispiciul *sonatei* op. 11, să menţioneze că lucrarea este dedicată Clarei, de Florestan şi Eusebius.

Atît sonatele, concertul pentru pian şi cvartetul op. 41, reflectă starea de spirit a acelui tineret german căruia mişcarea romantică îi dăduse mult avînt, dar şi o oarecare debusolare. Aceste creaţii sînt, totodată, mărturia sbuciumului sufletesc al tînărului Schumann, a cărui fiinţă trăia, atît frămîntările generate de piedicile puse în calea unirii lui cu Clara, cît şi de solicitările multiple ce le avea în viaţa muzicală a Leipzigului, ca critic muzical şi compozitor.

Totuşi, Schumann îşi păstrează elanul şi optimismul juvenil care îi permite crearea primei simfonii, supranumită a *„Primăverii“*, a *Variaţiunilor pentru două piane* şi a oratoriului *„Paradisul şi Peri“*, lucrări care s-au executat cu mare succes la „Gewandhaus“. De notat, că Variaţiunile pentru două piane au fost interpretate în primă audiţie absolută, de către Mendelssohn şi Clara Schumann, iar oratoriul s-a dat în acelaşi an, 1843, sub bagheta autorului. Trebuie să subliniem faptul, că în toate ipostazele activităţii sale, Clara Schumann a avut ca ţel valorificarea şi răspîndirea creaţiei soţului său, care, la început de carieră componistică, întîmpina, încă, unele rezerve.

Din paginile revistei muzicale, condusă de Schumann, aflăm despre bogata şi variata viaţă muzicală a oraşului Leipzig. Astfel, în anul 1834, tînărul violonist, în vîrstă de 14 ani, H. Vieuxtemps, atrage atenţia iubitorilor de muzică, făcînd să i se prevadă o mare carieră ; în acelaşi an, la *„Gewandhans“*, concentrează şi renumitul compozitor, Johann Strauss. Un eveniment deosebit îl constituie prezenţa compozitorului şi pianistului, Fr. Chopin, în anul 1835. Comentariile elogioase, apărute în revistă, confirma profetica frază a lui Schumann, încă din anul 1831, „Jos pălăria, domnilor. Iată un geniu !“, după audierea *variaţiunilor* op. 2, *„La ci darem la mano“* de Chopin. În cadrul salonului lui F. Wieck, Chopin a cîntat, în faţa muzicienilor de marcă ai Leipzigului, noile sale creaţii.

Toate aceste manifestări muzicale îşi aveau ecoul în cronicile revistei *„Neue Zeitschrift für Musik“*, care întreţinea un climat spiritual elevat, mai ales, prin eseurile pe cît de pertinente, pe atît de severe ale redactorului său. Astfel, Schumann ia atitudine împotriva renumitului istoric francez, F. J. Fétis, care, într-un articol despre Berlioz îi reproşează acestuia „lipsa de idei melodice şi armonice“. Concedînd că Berlioz nu frapează printr-o mare originalitate, Schumann subliniază geniul melodic şi de orchestrator al compozitorului francez, făcînd o minuţioasă analiză a *simfoniei „Fantastica“*.

Dacă din anul 1834, Leipzigul avea în viaţa muzicală o revistă ce-i va răspîndi strălucirea, datorită lui Schumann, din anul 1835, o altă mare figură a istoriei, Felix Mendelssohn, va aduce faima orchestrei şi a întregului climat artistic. Schumann consemnează în revistă prima audiţie leipzigheză a „Pasiunii după Matei“ de Bach, realizată de Mendelssohn în anul 1837, concertul dat de el la Biserica Sf. Toma, pentru sărbătorirea lui Guttenberg (în anul 1840, dirijînd oratoriul său *„Lobgesang“*, *uvertura „Bucuriei“* de Weber şi *„Te Deum-ul de la Dettingen“* de Händel), sau concertele de orgă, date în folosul ridicării monumentului lui Bach, din acest oraş.

Scanned with OKEN Scanner

În anul 1846, vestita pianistă, Clara Schumann a cîntat împreună cu orchestra „*Gewandhaus*“ concertul pentru pian în la minor al soțului său. În același an, s-au putut audia și alte lucrări de Schumann, a doua sa simfonie, iar opera „*Genoveva*“ a fost dirijată de autor, în anul 1850.

Un rol important în dinamizarea vieții muzicale a orașului Leipzig, cît și în răspîndirea lucrărilor create de compozitorii vremii, l-a avut cunoscuta editură Breitkopf, înființată deja în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, aparițiile editoriale fiind salutate cu entuziasm de Schumann, în paginile revistei sale.

În acest răstimp, strălucite succese obțin Paganini și Liszt, care înflăcărează la culme ascultătorii, cu sclipitoarea lor virtuozitate. Încercînd un mic complex de inferioritate, Clara Schumann este sfătuită de soțul ei, să nu cedeze tentației către ostentația strălucirilor, fiindcă arta ei este valoroasă prin „*ein tieferes Gefühl*“, chiar dacă ponderea, mai clasică, caracterizează interpretările sale. Prin aceasta, se întrevede viitoarea opoziție estetică în polemicele ulterioare, purtate între adepții școlii de la Leipzig, credincioși principiilor sădite de Mendelssohn și Schumann și promotorii școlii de la Weimar, al căror manifest artistic se întemeia pe estetica preconizată de Liszt și Wagner.

LISZT LA WEIMAR

Weimarul anilor 1840, capitala ducatului de Saxa-Weimar, era un orășel cu unsprezece mii de locuitori, la care puteai ajunge doar cu diligența, deși unele orașe germane începuseră a fi legate între ele prin drumuri de fier. Viața urbei se desfășura doar în funcție de cerințele curții ducale. Orașul păstra, însă, un înalt prestigiu spiritual, datorită amintirii strălucitei perioade de la cumpăna veacurilor XVIII și XIX, cînd au trăit aici Wieland, Herder, Goethe și Schiller. Se înțelege, astfel, de ce orașul a fost supranumit „Atena Germaniei“. Mai stăruia, încă, amintirea anilor petrecuți, aici, de Johann-Sebastian Bach, la începutul secolului luminilor (1708—1717), cînd la curte se făcea multă muzică, însuși August-Ernst, fiul ducelui, îndeletnicindu-se cu compoziția.

Un alt episod, notoriu din istoria capelei ducale, a fost acela în care la conducerea formației s-a aflat cehul Jan Nepomuk Hummel, elev al lui Mozart și prieten al lui Beethoven. În tinerețe, Hummel a fost capelmaestru la curtea lui Esterházy, succedînd lui Haydn. La vremea sa, a cunoscut oarecare celebritate, datorită concediilor care îi erau acordate cu larghețe, de către ducele de Weimar.

În anul 1842, funcția de capelmaestru al curții este oferită marelui pianist și compozitor Franz Liszt, care, ca și înaintașul său Hummael, petrecea la Weimar doar trei luni pe an. Din anul 1848, însă, Liszt își stabilește reședința în acest oraș, unde va desfășura o prodigioasă activitate muzicală, cu răsunet în întreaga Europă.

Prietena sa, Carolyne Sayn-Wittgenstein, cu care nu se putea căsători datorită opoziției forurilor bisericești, a amenajat în palatul Altenburg, o reședință luxoasă și încîntătoare, avînd grijă de a-i crea ambianța necesară studiului și compoziției, cît și cadrul adecvat întîlnirilor

Scanned with OKEN Scanner

cu mari personalități muzicale sau din domeniul altor arte, care îl vizitau neîncetat. Un parc cu copaci seculari, înconjura palatul, scăldat în grădini pline de flori. În cele trei etaje se aflau diferite camere de muzică, ornate cu tablouri de valoare sau cu medalioane, vignete, diplome de onoare și alte obiecte omagiale, primite de marele artist în turneele sale triumfale. În camerele de muzică se aflau și numeroase tipuri de piane, care îi erau oferite de casele constructoare. În biblioteci încăpătoare erau rînduite atît creațiile maestrului cît și cele ale compozitorilor europeni, care găseau la Weimar nu numai sprijin moral, ci și susținarea efectivă prin execuțiile publice, realizate sub conducerea lui Liszt însuși.

În pofida numărului redus al componenților trupei de operă și al orchestrei, luptînd și cu inerția mediocrității care caracteriza pe conducătorii instituțiilor muzicale, Liszt s-a străduit să dea manifestărilor artistice un cît mai înalt nivel și să sprijine, prin execuții de calitate, fie pe tinerii compozitori care nu aveau, încă, un nume recunoscut, fie pe cei consacrație care întîmpinau dificultăți, în țările lor, în privința aducerii la rampă a creațiilor lor.

Tînărul Peter Cornelius, poet și actor, dedicîndu-se, apoi, muzicii prin studii făcute la Berlin, va găsi la Weimar pe îndrumătorul vieții sale artistice, pe Franz Liszt, care-i va dirija premiera absolută, a operei sale *„Bărbierul din Bagdad"*. Cornelius va întîlni la Weimar pe Hector Berlioz căruia i-a tradus, apoi, scrierile sale teoretice. Mai vîrstnic, Berlioz s-a bucurat și el de prețuirea și stima lui Liszt, datorită căruia își vede montată, în primă audiție absolută, opera *„Benvenuto Cellini"*.

Aceeași dorință de a impune valoroase lucrări, care întîmpinau fie neîncrederea, fie o rezistență din partea criticii retrograde, l-a făcut pe Liszt să monteze opera *„Genoveva"* de Schumann, după ce dăduse o primă audiție a poemului *„Manfred"* de Bayron, cu comentariu muzical compus de același autor german. Cu adevărat romantic, Schumann redă, în uvertura acestui poem, întreaga suferință a eroului byronian, înscriind în literatura simfonică una din cele mai expresive și mai reprezentative opusuri ale curentului romantic, care a dominat epoca.

O mare prietenie s-a legat între Liszt și Wagner, prietenie întărită, mai tîrziu, de căsătoria fiicei lui Liszt, Cosima, cu maestrul de la Bayreuth. În timpul ședерii lui Liszt la Weimar (1848—1861), Wagner, deși apropiat ca vîrstă, cu prietenul său, nu avea, încă, o situație artistică stabilizată, fiind în căutarea consacrării și în căutarea de subsidii materiale. În plus, se afla proscris datorită participării la mișcarea revoluționară a vremii. Liszt l-a ajutat cu largheță, răspunzînd generos la solicitările pecuniare repetate. Înfruntînd atît acuzațiile politice aduse lui Wagner, cît și opinia criticilor opaci, Liszt a căutat să risipească temerile publicului, montînd opera *„Tannhäuser"*, în anul 1849, și prima audiție mondială a operei *„Lohengrin"*, în 1850. Și creațiile altor compozitori contemporani, ca Al. Borodin, Ed. Grieg, B. Smetana, C. Franck, Saint-Saëns, s-au bucurat de sprijinul lui Liszt.

Cu aceeași generozitate, Liszt dădea lecții de pian tinerilor talentați, printre elevii săi înscriindu-se mari pianiști ai vremii, ca Hans von Bronsard, Frederic Lamond, Karl Tausig, Karl Klindworth și alții. Tot printre elevii săi pianiști, figurează și numele unor muzicieni, care s-au afirmat viguros în alte domenii — dirijorul Hans von Bülow, isto-

Scanned with OKEN Scanner

riograful Franz Brendel, teoreticianul și compozitorul Salomon Jadassohn și, chiar, marea cîntăreață Pauline Viardot-Garcia, care a și dat concerte, ca pianistă.

În pofida extraordinarei sale activități, Liszt a avut timp să și compună, aici la Weimar, cele mai reprezentative creații simfonice : mai toate poemele simfonice, simfoniile *„Faust"* și *„Dante"*, primul concert pentru pian și orchestră. Este destul să amintim cîteva dintre titlurile poemelor sale — *Prometeu, Tasso, Mazeppa, Orfeu, Preludiile* — pentru a ne da seama de nemărginitul orizont spiritual al acestui mare muzician umanist. Pentru a întregi imaginea prodigioasei activități componistice, din anii de al Weimar, amintim că aici Liszt a dăruit posterității suita de tablouri pitorești al *„Anilor de peregrinare"*, alături de numeroase transcripții, parafraze, culminînd cu *„Studiile de execuție transcendentă"*, cît și *liedurile* sale.

Vizitat fără încetare de mari somități ale vieții artistice, cît și de acei muzicieni mai puțin favorizați de soartă, ca Robert Franz sau Bedrich Smetana, Liszt crease în jurul său un climat de înaltă spiritualitate care avea să genereze acel curent înnoitor al „Tinerei Germanii". Poetul Fallersleben, împreună cu muzicienii, Bülow, Cornelius, Raff și Pohl au constituit chiar „Societatea generală de muzică", al cărei idol și mentor era Franz Liszt, profesînd promovarea noii muzici, cultivate de cei care vor constitui așa-numita *„Școală de la Weimar"*.

În opoziție cu *„Școala de la Leipzig"*, care perpetua tradiția clasicizantă a lui Mendelssohn-Bartholdy, tradiție reiterată de noul curent, ce și-l alesese pe Brahms drept port-drapel, *„Școala de la Weimar"* va promova muzica intens romantică, cultivînd — cu precădere — drama muzicală și genurile simfonice programatice. Ambele genuri, necesitînd o strînsă legătură cu literatura, vor vehicula mai puternic ideile și năzuințele marelui secol. În arhitectura muzicală, frîngerea unor scheme mai stricte, care articulau creațiile clasice, n-a însemnat anarhie sonoră, căci atît Liszt cît și Wagner au găsit noi criterii de construcție, bazîndu-și desfășurarea muzicală pe leit-motive, pe teme-idei, ale căror variante vin să întruchipeze noi idei, noi trăiri, toate legate muzical și semantic de sintagmele inițiale. În plus, melodiile generoase și ritmurile viguroase, armoniile vibrante și multicolora paletă a timbrelor dau muzicii epocii aceea vitalitate și acel adevăr al expresiei care i-au asigurat perenitatea.

UN TÎNĂR DEMIURG LA CURTEA SAXONĂ DIN DRESDA

La 21 octombrie 1845, are loc un eveniment epocal la opera regală din Dresda : premiera absolută a aperei *„Tannhäuser"*, al cărui autor era dirijorul orchestrei teatrului, Richard Wagner. Abia împlinise 32 de ani și era deja o personalitate artistică de vază a Germaniei, nu fără a fi obiectul unor ample polemici și controverse. Admiratorii îl divinizau, în timp ce denigratorii negau cu îndîrjire valoarea lucrărilor sale.

Scanned with OKEN Scanner

Funcţiona în acest post din ianuarie 1843, cînd fu angajat, după succesul neaşteptat obţinut de opera „*Rienzi*“ în anul 1842, unde rolul principal era deţinut de strălucita cîntăreaţă Wilhelmine Schröder-Dévrient. Drumul îi era deschis. I se programează, în anul 1843, opera „Olandezul zburător“, cu libretul după o nuvelă de Heinrich Heine, dar succesul său a fost mai temperat. Dacă „*Rienzi*“, purta, încă, semnele influenţei „marii opere“ franceze, foarte la modă pe atunci, „*Olandezul zburător*“ marchează momentul desprinderii de tradiţie. Dramaturgia operei este mai concisă, mai densă, începînd să fie neglijate diviziunile tradiţionale în „numere“ şi, astfel, să se întrevadă un drum nou în concepţia dramatică a operei, drum care a suscitat multe opoziţii.

Şederea la Dresda, a însemnat pentru Wagner primele certitudini asupra succesului noii dramaturgii, spre care tindea, după ce suferise multe înfrîngeri şi umilinţe, atît datorită spiritului său novator, cît şi dorinţei de a realiza execuţii de cea mai înaltă profesionalitate. Cînd, în anul 1861, se va duce la Paris, unde va fi montată opera „*Tannhäuser*“, va solicita numai puţin de 164 de repetiţii.

Wagner mai fusese la Paris, în anii 1839—1842, cînd n-a reuşit să-şi prezinte publicului operele sale, fiind nevoit să se întreţină cu transcrieri şi aranjamente ale operelor la modă, la nevoie copiind note şi, sporadic, cu articole de critică muzicală în presă. I s-au propus pentru publicare, a scrie doar galopuri.

Intrînd în legătură cu Habeneck, acesta i-a programat, într-un concert al orchestrei simfonice a Conservatorului, uvertura sa „*Cristof Columb*“, în anul 1839. A fost singura lucrare pe care şi-a putut-o auzi în acei ani petrecuţi la Paris, cu toate strădaniile lui Meyerbeer de a-i reprezenta operele sale. Cu toate acestea, el nu-şi pierde speranţa, căci tot Meyerbeer va interveni la Berlin, pentru reprezentarea operei „*Olandezul zburător*“, dar, pînă la urmă, premiera acestei opere a avut loc abia la Dresda, în anul 1843.

Aici la Dresda, în copilărie, adolescentul Wagner, frecventînd teatrul, a avut revelaţia operelor lui Carl Maria von Weber. Avea o deosebită înclinaţie pentru teatru, datorită tatălui său adoptiv, Ludwig Geyer, pictor, actor şi cîntăreţ. Astfel că hotărîrea de a apuca calea muzicii dramatice a fost generată de succesul operei „*Freischütz*“, cît şi de audierea *Simfoniei* a IX-a şi a operei „*Fidelio*“ de Beethoven.

Studiind cu asiduitate, ajunge repede să se afirme în viaţa muzicală a oraşului natal, Leipzig, unde i se cîntă, în anul 1834, Simfonia în Do Major, unica sa lucrare în acest gen, de către orchestra „*Gewandhaus*“. Devine, apoi, dirijor la teatrele de operă din Magdeburg, Königsberg şi Riga, unde provoacă animozităţi, datorită exigenţei lui artistice neabătute, cît şi tendinţei lui de a realiza montări ostentativ fastuoase şi costisitoare. La Riga, este captivat de legenda „*Olandezului zburător*“, Se spune, chiar, că marea furtunoasă pe care a călătorit spre Londra, fugind de la Riga, unde era urmărit de creditori, i-ar fi inspirat unele momente descriptive din această operă.

Instalat, în anul 1843, la curtea din Dresda, Wagner a început să obţină rezultate frumoase în perfecţionarea execuţiilor muzicale, ajungînd ca orchestra teatrului să se ridice la nivelul celor mai bune formaţii germane. Totodată, el trăia epoca de cristalizare a concepţiei sale

Scanned with OKEN Scanner

dramatico-muzicale. Pe drumul creării operei romantice, bazate pe legendă, cît și pe acela al configurării modelului de dramă muzicală, pe care o voia *„operă de artă totală"*, Wagner termină, în anul 1848, opera *„Lohengrin"*, reprezentată în premieră mondială de Liszt la Weimar în anul 1850, în absența autorului. Întrucît Wagner a participat activ la revoluția din anul 1849, alături de anarhistul rus, Bakunin și de August Röckel, el este nevoit să fugă în Elveția.

Stabilit la Zürich, Wagner meditează asupra problematicii operei, clarificîndu-și tezele principale ale concepțiilor sale dramaturgice. În anii exilului, elaborează lucrările *„Arta și revoluția"* (1849), *„Opera de artă a viitorului"* (1850), și *„Opera și drama"* (1851), prin care își fixează poziția sa estetică. În aceste scrieri, Wagner milita pentru restituirea caracterului originar al operei, așa cum o concepea, altă dată, Monteverdi, ca operă de artă totală, în care artele componente participau în mod egal la expresie. El tindea să redediteze grandoarea tragediei eline, visînd la acele spectacole ceremoniale ale întregii cetăți. Deși prevedea, că acest gen de operă va fi unica *„operă a viitorului"*, profeția sa nu s-a realizat, căci atît genurile instrumentale cît și teatrul au continuat să se dezvolte și să evolueze independent.

În afara tezelor referitoare la dramaturgia de operă, Wagner a luat poziție vehementă în lucrările *„Evreimea în muzică"* și *„Arta și religia"* împotriva spiritului iudaic și creștin, ca fartori dăunători ai creației artistice. Totuși, în ceea ce privește religia, Wagner acceptă ideea contopirii gîndirii religioase cu cea artistică, spre a se ajunge la arta, ca un factor redemptoriu al societății.

În orașul de pe malul lacului Léman, Wagner va trăi și una dintre cele mai pasionante idile ale sale. A fost găzduit într-o casă aparținînd bogatului negustor, Otto Wesendonck, pe care Wagner a numit-o vila *„Azil"*. Soția lui Wesendonck, Mathilde, fire poetică și cu înclinații muzicale, luînd lecții cu muzicianul exilat, va deveni muza acestuia, inspirîndu-l în crearea operei *„Tristan și Isolda"*. Această idilă a prilejuit lui Wagner și crearea unui ciclu de cinci lieduri, pe versurile iubitei sale.

În anii petrecuți în Elveția, el a dat la lumină primele două drame din tetralogia *„Inelul Nibelungilor"*, iar la Veneția termină epocala lucrare, *„Tristan și Isolda"*, care va însemna pentru istoria muzicii un moment de culminație și, totodată, un punct de plecare a unui proces de destrămare a organizării limbajului muzical tonal, instaurat cu două secole în urmă.

La Zürich, numeroși prieteni i-au venit în ajutor, achitîndu-i creanțele, așa cum altă dată Avenarius, la Paris, l-a scos din închisoarea datornicilor. Principesa Metternich, contesa M. Kalergis, familiile Ritter, Wille, Wesendonck l-au ajutat cu importante sume de bani. În afara generoaselor ajutoare pecuniare, Liszt a stăruit prin articole, prin recenzii și prin intervenții personale să propage și în Germania, și în Franța, creația lui Wagner. Oameni de stat, ca Émile Olivier, împreună cu scriitorii Nerval, Janin, Champfleury, Leroy, Villiers d'Ille Adam, Gasperini, au dezlănțuit o adevărată campanie pro-wagneriană, care s-a soldat cu o primă victorie: premiera la Paris a operei *„Tannhäuser"*, adaptată de autor, pentru gustul francez, prin introducerea baletului în actul I.

Scanned with OKEN Scanner

După amnistierea lui Wagner, acesta își reia activitatea în Germania, nu înainte de a face cîteva călătorii prin diverse centre europene. La Viena, în anul 1861, are ocazia să-și audă opera *„Lohengrin"* și i se promite premiera operei *„Tristan și Isolda"* ; la Petersburg, în anul 1863, obține mari succese dirijînd lucrări de Beethoven și numeroase fragmente din operele sale, iar în unele orașe germane este nevoit să dirijeze concerte pentru a-și achita datoriile, mereu crescînde, căci toate apelurile de ajutor au rămas fără rezultat. Cînd se părea că totul se prăbușește, la Stuttgart, primește pe neașteptate vestea salvatoare : chemarea sa la curtea Bavariei, unde va începe o nouă etapă a vieții lui artistice, totodată, și o schimbare în viața lui intimă. Despărțit, de fapt, de soția sa, actrița Minna Planner, Wagner a avut destule aventuri sentimentale pînă la întîlnirea cu Cosima, fiica lui Liszt și soția dirijorului și devotatului wagnerian, Hans von Bülow, care a condus premiera absolută a operei „Tristan și Isolda", la München, în anul 1865. Devenită în anul 1870 soția lui Wagner, Cosima va fi pentru marele compozitor una dintre cele mai energice și asidue luptătoare pentru crearea unui adevărat mit al soțului ei și pentru păstrarea neatinsă a memoriei acestuia peste ani, prin organizarea periodică a unor festivaluri grandioase, în templul muzical de la Bayreuth.

ÎN TEMPLUL MUZICII DE LA BAYREUTH

În anul 1876, la Bayreuth s-a inaugurat acel *„Festspielhaus"*, edificiu gîndit și proiectat de Wagner, cu ajutorul arhitectului Gottfried Semper. Se realiza năzuința marelui muzician de a avea un teatru, special construit, pentru reprezentarea dramelor sale muzicale. Proiectul, măreț pentru acele vremuri, a necesitat enorme sume de bani, sume ce au fost strînse de o societate pe acțiuni, alcătuită din admiratorii maestrului. Wagner însuși a dat concerte timp de mai bine de cinci ani, dirijînd orchestre din mari centre europene și destinînd sumele realizate măririi capitalului necesar clădirii teatrului.

Cu toate acestea, a fost nevoie și de ajutorul generos al lui Ludovic al II-lea, tînărul rege al Bavariei, un fervent admirator al lui Wagner, spre a se putea completa fondurile necesare. Polemicile, agitațiile politice și toate frămîntările cauzate de prodigialitatea nevîrstnicului monarh, care secătuise trezoreria regatului, sînt astăzi de domeniul istoriei. A rămas, însă, teatrul, un adevărat templu al muzicii, un loc de continuă rememorare a geniului wagnerian, un edificiu ce se înalță nu departe de vila *„Wahnfried"*, în grădina căreia doarme somnul de veci marele dramaturg și muzician.

Wagner n-a mai apucat să-și vadă reprezentate pe scena *„Festspielhaus"*-ului, decît o dată tetralogia *„Inelul Nibelungilor"*, în anul 1876, la inaugurare, cîntată în patru seri consecutive, și o dată, în 1882, *„Parsifal"* în premieră absolută. Ambele lucrări, cu care și-a încheiat Wagner activitatea componistică, reprezintă izbutirea unei noi dramaturgii muzicale în domeniul operei, dramaturgie creată de Wagner și menită a repune genul pe făgașul dramei muzicale, așa cum a fost

Scanned with OKEN Scanner

conceput cu aproape trei secole înainte de către florentini și de către mantovanul Claudio Monteverdi. Năzuind să reconstituie conceptul de dramă muzicală, precum încercaseră, Gluck și Mozart, Richard Wagner a gîndit opera ca o dramă cîntată, însoțită de o desfășurare simfonică, eliminînd tot ceea ce era superfluu în opera tradițională ; tot ceea ce conferea genului un caracter de divertisment : demonstrațiile de virtuozitate vocală sau melodismul facil, calofilie cu orice preț, divertismentele coregrafice sau naivele convenționalisme ale libretelor.

Pornind cu *„Rienzi"*, operă în care se simte, încă, tributul dat modei franceze a lui Meyerbeer, Wagner a făcut treptat, cu fiecare nouă operă, pași către o nouă dramaturgie, pe care o va consacra. *„Olandezul zburător"*, *„Tannhäser"*, și *„Lohengrin"* sînt trepte către dramaturgia simfonică a operei. După conceperea primelor drame muzicale ale tetralogiei „Inelul Nibelungilor", „Aurului inului" și *„Valkiria"*, a intervenit o lungă întrerupere, timp în care a scris profunda dramă *„Tristan și Isolda"* și comedia satirică *„Maeștrii cîntăreți din Nürenberg"*, ambele ilustrînd stadiul de izbutire a noii dramaturgii de operă, concepute de Wagner.

Întreruperea se simte în substratul ideologic al colosalei drame care este tetralogia. Inițial, autorul concepuse drama ca o pledoarie împotriva puterii maelefice a aurului și salvarea lumii prin distrugerea celor care dispuneau de acest aur și de puterea lui. Sensul revoluționar a fost, însă, atenuat atunci cînd a reluat lucrul la tetralogie, scriind ultimele două drame, *„Siegfried"* și *„Amurgul zeilor"*. Soluția finală adoptată, cea a „pieirii generale", necesară pentru construcția unei noi lumi, evidențiază efectul avut de lecturile din Șchopenhauer și de contactul cu nihilistul Bakunin.

Inspirat de eddas-urile nordice, Wagner construiește tetralogia pe tema smulgerii aurului blestemat, aflat în paza Nibelungilor și înălțarea, cu ajutorul lui, a noii cetăți a zeilor, Walhalla. Dar Wotan vrea să reia aurul, plătit prin uciderea uriașilor arhitecți, care-l dețineau ca plată, destinînd pentru această misiune pe eroul neînfricat care avea să mînuiască paloșul aducător de biruință. Acesta va fi Siegfied, care va ucide pe uriașul Fafner, dar care va cădea el însuși, victimă urzelelor provocate de pizma celor care se voiau stăpîni și ai obiectelor fermecate din tezaur, inelul și coiful. Siegfried cade, iar Walhalla este nimicită de flăcări.

O dată cu compunerea tetralogiei, Wagner devine stăpîn pe tehnica noii dramaturgii, deși uneori mai transpar ecouri ale operei tradiționale. Astfel, aria „Furtunile s-au risipit" din opera *„Walkiria"* amintește, prin structura și expresia ei, de romanța germană, dar sensurile ei se îmbogățesc, prin includerea unor mici prelucrări simfonice.

Dramaturgia de operă a lui Wagner are ca suport simfonismul. Vocile cîntă pe scenă un neîncetat *arioso* declamatoriu, numit de Wagner *„melodie infinită"*, însoțite de desfășurarea simfonică a orchestrei care comentează, susține sau chiar previne acțiunea scenică. Pentru aceasta, sînt utilizate toate procedeele muzicii simfonice, descriptive sau pure. Nu fără a fi dator lui Liszt, creatorul poemelor simfonice descriptive. Wagner se slujește în „Cavalcada Valkiriilor" de mijloace onomatopeice, onomatopeea de bază fiind tropotul cailor combinată cu cea a evocării zborului. În fragmentul simfonic intitulat „Murmurul pădurii",

Scanned with OKEN Scanner

din a treia dramă a tetralogiei, „*Siegfried*“, pot fi ușor sesizate murmurul pădurii, cîntecul păsărelelor, sunetul cornului etc. Totodată, aici se face uz de leit-motive, scurte incizii melodice, care personifică eroi, idei, acțiuni, situații etc. Prin prelucrarea lor simfonică se realizează comentariul acțiunii de pe scenă, adeseori, chiar. făcîndu-se anticipări ale celor ce vor urma. Astfel, din cîntecul păsărelelor, Siegfried află de pericolele ce-l pîndesc și de puterea distrugătoare a inelului aflat în comoara Nibelungilor, toate acestea se găsesc comentate în orchestră cu ajutorul prelucrării simfonice a leit-motivelor.

Arderea Walhallei din finalul tetralogiei, simbolizează prăbușirea lumii vechi, a lumii zeilor iar aurul, fiind redat Rinului, omenirea va putea renaște prin iubire, o dată salvată de blestem.

Ultima lucrare a marelui Wagner, „*Parsifal*“, cîntecul de lebădă al celebrului muzician, a fost prezentată la teatrul de la Bayreuth, în 1882, iar șase luni mai tîrziu inima celui care a ridicat genul operei la cele mai înalte culmi a încetat să mai bată.

MILANO — UN LOC DE RĂSPÎNTIE ÎN ISTORIA OPEREI

În piața centrală a orașului Milano, domină magnificul domn ridicat la sfîrșitul secolului al XIV-lea, sub ale cărui bolți muzicienii italieni și străini, de prestigiu, au adus contribuția lor la progresul muzicii europene. În cursul veacurilor, Matteo da Perugia, Franchino Gaffurio, Josquin des Prés, Martin Agricola, G. B. Sammartini, Johann Christian Bach, Giuseppe Sarti, Nicola Zingarelli au realizat confluențe stilistice, devenite caracteristice pentru viața muzicală milaneză.

În fața mărețului edificiu, o clădire, aparent modestă, avînd la stradă doar două etaje și un balcon, sprijinit de cîteva arcade, avea să adăpostească o similară acțiune de sinteză artistică, în domeniul muzicii dramatice. Este teatrul „*alla Scala*“, inaugurat în anul 1778, cu opera „*Europa recunoscută*“, de Antonio-Salieri. În contrast cu fațada ternă, sala teatrului este de o impresionantă măreție, avînd una dintre cele mai bune acustici din lume. În vasta încăpere, care poate cuprinde 3200 de spectatori, dispune de o scenă de mari proporții, unde audiția este perfectă, permițînd nuanțele cele mai discrete, fără vreo instalație de amplificare.

De la inaugurare și pînă în zilele noastre, teatrul „alla Scala“ a găzduit prime audiții sau reluări ale compozitorilor renumiți, din toată lumea, devenind un for de consacrare a celebrității, datorită severei trieri a operelor înscrise în repertorii, cît și interpreților de faimă mondială, care contribuie la succesul spectacolelor.

Cu Domul, cu Scala, cu Academia filarmonică, creată în anul 1758, cu *Conservatorul* și cu editura *Ricordi*, fondate în anul 1808, viața muzicală a Milano-ului a devenit relevantă, în fiecare dintre epocile parcurse, orașul prezentîndu-se, în general, ca un creuzet, în care se con-

Scanned with OKEN Scanner

topesc cele mai diferite tendințe, manifestate în centrele Italiei sau în străinătate.

În anul 1839, apare pe afișul teatrului un nume italian nou : Giuseppe Verdi, cu opera sa „*Oberto*". Despre acest tînăr nu se știa mare lucru. Compusese o uvertură pentru opera „*Bărbierul din Sevilla*" și cantata „*Delirul lui Saul*", executate de mica orchestră filarmonică, la teatrul din Busseto, unde tînărul Verdi își făcuse primele sale studii muzicale și unde a avut primele manifestări, ca organist și maestru de orchestră.

Fiu de țăran sărac, din Roncole (născut în anul 1813), Verdi a fost luat, la Busseto, de către Antonio Barezzi, negustor avut și avizat muzician amator, cît și președintele „*Societății filarmonice locale*", apreciind talentul excepțional al tînărului Giuseppe, s-a îngrijit de educația sa muzicală, încredințîndu-l organistului Ferdinando Provesi, conducătorul unei școli de muzică.

Încercînd să intre la Conservatorul din Milano, în anul 1832, Verdi a fost respins la probele de admitere. Timp de trei ani de zile studiază, cu asiduitate, tainele compoziției sub îndrumarea lui Vicenzo Lavigna, corepetitor la teatrul „Scala".

Prezent la repetițiile „*Asociației de iubitori ai muzicii*" condusă de Massina, Verdi se încumetă să dirijeze oratoriul „Anotimpurile" de Hayn, în lipsa dirijorului. Primit, la început, cu neîncredere, i se recunosc pe loc calitățile, tînărul făcîndu-și astfel debutul dirijoral la Milano. În urma acestei afirmări, Lavigna, care îi apreciase progresele extraordinare, îi procură un libret de operă și o comandă a teatrului „*Scala*". Astfel, ajunge să figureze pe afișul care anunța premiera operei „*Oberto*".

Căsătorit cu fiica binefăcătorului său, Margherita Barezzi, de la care are doi copii, Verdi năzuia să continuie a prezenta opere, pe scena Scalei. Lucrînd la opera bufă „*O zi de domnie*", are nefericirea de a-și pierde, în scurt timp, soția și copiii. Se înțelege în ce condiții sufletești cumplite trebuia să realizeze opera bufă, cerută imperios prin contract. Datorită împrejurărilor, cît și unei lipse de aderență pentru operele bufe, „*O zi de domnie*" a fost o cădere, care l-a determinat să renunțe la compoziție, preferînd să continuie viața modestă și tihnită de la Busseto.

După eșecul suferit, impresarul „*Scalei*" Merelli îi procură libretul operei „*Nabucco*", în care Verdi va transforma corul în personaj principal. Subiectul biblic, lupta pentru libertate a evreilor, aflați în robia Babilonului, convenea de minune climatului revoluționar, ce domina viața Italiei.

Lupta pentru unitatea Italiei și pentru independență l-a sedus pe Verdi, care a participat, atît prin crearea unor opere istorice cu temă revoluționară, cît și, mai direct, cu imnul „*Sona la tromba*". Subiectele nu puteau fi imagini ale vieții politice reale, de aceea libretele conțineau drame extrase din autori francezi, germani, englezi, spanioli, uneori schimbîndu-se numele, rangurile și locurile.

Cu „*Nabucco*" se deschide seria operelor revoluționare, continuînd cu „*Lombarzii*", „*Ernani*", „*Cei doi foscari*", „*Bătălia de la Legnano*". Verdi era în permanent contact cu intelectualitatea revoluționară, frecventînd salonul Clarei Maffei, unde se întîlneau poeți și artiști devo-

Scanned with OKEN Scanner

tați cauzei. Se spunea, chiar, că ceea ce a făcut Garibaldi pe plan politic, au realizat Alessandro Manzoni, pe plan literar, și Giuseppe Verdi, în domeniul muzicii.

În deceniul al șaselea, Verdi își modifică preferințele pentru librete, optînd pentru acelea în care domină critica societății, atît aceleia din trecut, cît și acelei contemporane. Astfel, au apărut succesiv operele „*Rigoleto*", „*Trubadurul*", „*Traviata*" și „*Bal mascat*". Pentru Expoziția mondială de la Paris, din anul 1855, el reia tema revoluționară, scriind opera „*Vecerniile siciliene*", despre care Napoleon al III-lea, apreciindu-i calitățile, spunea că ar trebui să se cînte cît mai rar.

Verdi era acum un autor unanim recunoscut și apreciat, nu numai în Italia, ci și în marile centre europene. În afară de Paris, a mai fost invitat la Londra, în anul 1847, unde a reprezentat opera „*Hoții*" iar în anul 1862, a figurat alături de Auber, Meyerbeer, Benett la „Expoziția internațională" de la Londra. În același an, 1862, Verdi întreprinde o călătorie la Petersburg, unde onorează comanda cu opera „*Forța destinului*".

Trecînd prin Paris, în anul 1847, regăsi acolo pe cîntăreața Giuseppina Strepponi, retrasă ca profesoară de canto. Se știe că ea este una și aceeași cu soprana care l-a încurajat, la început de drum, cîntîndu-i rolurile principale ale primelor sale opere, la Scala din Milano. Se reînnoadă vechea prietenie, Giuseppina devenind a doua soție a lui Verdi, cu care a conviețuit în tihnă și în înțelegere, ea fiind cea care l-a susținut și impulsionat mereu, făcîndu-l să-și mențină nepătată gloria.

Verdi a cumpărat o mică proprietate la San Agata, lîngă Busseto, unde și-a creat un cămin fericit, fără a neglija nici activitatea gospodărească, care avea să-i aducă venituri, întregind pe cele provenite din creațiile sale. Spre deosebire de alți muzicieni, mai risipitori sau mai puțin prevăzători, Verdi a avut totdeauna o situație financiară prosperă, din veniturile sale reușind să fondeze un spital, la Busseto, și o casă de odihnă pentru muzicienii bătrîni, în orașul Milano.

G. Verdi domina viața muzicală a Europei, datorită dramaturgiei sale muzicale bazate, îndeosebi, pe melosul vocal. Era convins că nu se poate realiza o dramaturgie veridică, dacă muzica scrisă nu reflectă epoca și poporul cărora le aparțin eroii dramei. Ca și estetul Manzzini, Verdi socotea că viabilitatea unei opere este condiționată de apartenența muzicii la fondul originar al artei poporului respectiv, din viața căruia se prezintă fie scene istorice, fie imagini contemporane.

Verdi devine soarele orbitor al operei italiene, în așa măsură încît contemporanii săi, Amilcare Ponchielli, Arrigo Boito sînt cu totul eclipsați. Astăzi se mai pot asculta fragmente din „Logodnicii" sau „*Gioconda*" de Amilcare Ponchielli, din „*Ruy Blas*" de Filippo Marchetti și, mai ales, „*Mefistofeles*" de Arrigo Boito, acesta din urmă reprezentînd tendința autorilor italieni de a se apropia de estetica wagneriană.

Drama verdiană, axată pe pasiuni puternice, pe conflicte violente, împletește trăirile individuale, duse pînă la limită, cu problematica socială. Toate acestea, fără a renunța la frumusețea muzicală, la cantilena convingătoare sau direct accesibilă, și chiar la modalități de expresie ale bel-canto-ului clasic, de care, totuși, se depărtează cu prudență.

Scanned with OKEN Scanner

La vremea sa, Europa era divizată în ceea ce privește estetica operei. Wagner și Verdi reprezentau doi poli opuși ai creației dramatice muzicale, avînd fiecare admiratori fanatici și adversari necruțători. Cu o dramaturgie bazată pe simfonism, Wagner ne poartă în lumea ireală a legendei, cu personaje simbolice, în timp ce Verdi cu dramaturgia sa, sprijinită pe melodia vocală, ne reține în lumea reală, în care personajele sînt oameni, ca și noi.

Verdi respinge conceptul wagnerian de operă, considerîndu-l specific german, deci străin de firea italienilor. Dar, pe deasupra considerentelor naționale, intuind, totuși, că o dramaturgie muzicală nu se poate lipsi de inovațiile wagneriene, el a manifestat, treptat, o transformare în dramaturgia de operă începînd cu *„Don Carlos"*. Influențat poate și de *„marea operă franceză"* (opera a fost scrisă pentru Paris), în *„Don Carlos"* se accentuează ascuțirea conflictelor prin puternica individualizare a personajelor și, mai ales, prin conjugarea pasiunilor omenești cu înfruntarea fățișă a forțelor sociale potrivnice.

Sub influența grandilocvenței wagneriene și a celei meyerbeeriene, dar cu o consistență dramatică fără reproș, Verdi scrie *„Aida"*, operă comandată pentru inaugurarea teatrului italian din Cairo. În această operă se revelează clar tendința lui Verdi de a da prilej tuturor categoriilor de voci să cînte, în roluri ample, bogate în trăiri și, firește, necesitînd o înaltă virtuozitate, nu în sensul celei a *bel-canto*-ului, ci în privința utilizării tuturor registrelor și a creării unor bogate efecte expresive.

Începînd cu *„Aida"*, cîntăreața cehă, Theresa Stolz, îi va fi interpreta preferată. Ea a marcat prima audiție absolută a *„Aidei"* și a *„Recviemului"*, scris în memoria lui A. Manzoni.

După o pauză de 14 ani, Verdi va da la lumină una dintre cele mai puternice „drame scenice" ale sale *„Otello"*, în care se întrevede o modificare a melodismului său specific, prin adoptarea unei declamații muzicale continue, fără însă a renunța la sinmetria melodică. Nedeclarat, procedeul însemna o apropiere de melodia continuă wagneriană, Verdi intuind încotro se va îndrepta dramaturgia mondială a operei, în viitor.

La vîrsta de 80 de ani, dă o nouă dovadă de curaj și luciditate, scriind opera bufă *„Falstaff"*, cum s-a spus „bătrînul reîntinerit" a dat o măiestrită demonstrație a capacității sale de a scrie într-un nou stil „operă bufă", dezmințind afirmațiile lui Rossini care îl considera inapt pentru genul buf.

Urmașii lui Verdi au fructificat două laturi ale creației sale : pe de o parte, conjugînd stilul verdian din *„Othello"* sau *„Falstaff"* cu elemente ale dramaturgiei wagneriene, au ajuns la un tip de operă, în care declamația vocală, mereu patetică, mereu ardentă, era însoțită de comentarii simfonice și chiar de prezența unor leit-motive. Pe de altă parte, preluînd realismul evident din *„Traviata"*, din *„Rigoleto"*, din *„Bal mascat"*, au absolutizat această poziție, mergînd pe un făgaș naturalist. Sînt acei *„veriști"*, care s-au impus la Scala din Milano și pe toate scenele italiene și străine : Ruggiero Leoncavallo, Giacomo Puccini, Pietro Mascagni, Francesco Cilea, Umberto Giordano.

Scanned with OKEN Scanner

LA PETROGRAD CU „CEI CINCI“

În agitatul secol al XIX-lea, muzica romantică exalta inimile, purta gîndurile pe înălțimi și dinamiza elanurile. Clocotul acestei muzici, ce pătrunsese adînc în suflete, deschidea și abisuri sau trezea mirifice iluzii. Maladia secolului, „tristețea deprimantă“, se întindea în toată Europa. Însă, în unele părți ale continentului, acolo unde omul simțea mai greu povara asupririi, fiorul muzicii nu va fi îndemn spre întunericul morții, ci impuls spre lumină eliberării. Scînteia muzicii nu venea din angoasa omului descumpănit, ci din inima omului legat de natură și care năzuia să rupă lanțurile.

Sămînța acestei noi muzici era cîntul popular, curat și sincer, cu enorme potențe de dinamizare, atît a creatorilor cît și a ascultătorilor. Aceasta a fost muzica așa numitelor „școli naționale“, de la sfîrșitul secolului trecut, muzică hrănită din năzuințele romantice spre sinceritate, spre apropiere de natură și de lumea rustică, muzică inspirată de istoria popoarelor respective și pusă în slujba luptelor de eliberare socială și națională.

Prima școală națională, care a strălucit concomitent cu mișcarea romantică europeană, a fost cea rusă. La Sankt-Petersburg, după moartea lui Glinka, părintele muzicii ruse, s-a impus un mic mănunchi de muzicieni, numit glumeț *„grupulețul puternic“*, sau, mai sobru, *„cei cinci“*, care avea să fie, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, fala școlii naționale ruse.

Ideile generoase ale criticului Stasov, un entuziast susținător al Școlii naționale ruse, au sedus pe Balakirev, în jurul căruia s-au grupat cîțiva prieteni muzicieni, majoritatea autodidacți. Fondîndu-se în 1859 *„Asociația muzicienilor ruși“*, iar în 1862 *„Școala muzicală gratuită“*, condusă de Lomakin și de Balakirev, viața artistică a Petersburgului se îmbogățește cu concertele acestor două organisme, concerte ce vor reflecta opoziția dintre tendințele conservatoare și filooccidentale ale celor de la *„Asociație“* și ideile novatoare ale celor de la *„Școala gratuită“*, care susțineau primatul muzicii naționale ruse.

Formarea „grupulețului puternic“ s-a făcut sub ochii lui Glinka, în casa căruia se întîlneau muzicieni din oraș, printre care se aflau Balakirev și Kiui. După moartea lui Glinka, tradiția a fost păstrată de către sora marelui muzician, Ludmila Ivanova Șestakova, la seratele căreia s-au cimentat legăturile între viitorul grup. În ultimii ani de viață, cînd Glinka va înceta să mai compună, dedicîndu-se studiului clasicilor muzicii universale, și apreciind activitatea și creația lui Mili Balakirev, l-a socotit ca cel mai indicat, să-i continuie misiunea dezvoltării muzicii ruse.

Grupul, deja constituit, se întîlnește și la Alexandr Dargomîjski, urmașul direct al lui Glinka, ale cărui opere *„Rusalka“* și *„Oaspetele de piatră“*, ca și romanțele sale, se vor înscrie printre capodoperele ruse. Numit, în 1868, conducătorul *„Societății muzicale ruse“*, Dargomîjski îl recomandă pe Balakirev ca dirijor al societății, datorită meritelor sale deosebite, ceea ce a favorizat programarea lucrărilor membrilor grupului. Astfel, creațiile acestora au căpătat nou debușeu, pe

Scanned with OKEN Scanner

lîngă programările, sporadice, de la concertele organizate de „*Școala de muzică gratuită*".

Pe nedrept, numele lui Balakirev circulă mai puțin în programele de concert. Chiar dacă ar fi scris numai poemul simfonic, „*Tamara*", inspirat de versurile lui Lermontov, numele său nu merită a fi dat uitării. Poemul evocă figura reginei Tamara, a cărei sublimă frumusețe ascunde un suflet demonic. Locuind într-un sinistru castel, pe malul rîului Terek, ea atrăgea, prin cîntul și farmecul ei, pe cavalerii trecători, oferindu-le ospitalitate. După nopți de orgii, valurile rîului purtau trupurile celor seduși și uciși de cruda regină, care reapărea la fereastra castelului, cîntînd versul ei ademenitor. Pe lîngă „*Tamara*", Balakirev a mai lăsat posterității *uverturile* „*Regele Lear*" și cea pe trei *teme ruse*, cît și o simfonie.

Contemporanii lui Balakirev nu i-au înțeles întrutotul opera, dar în jurul său s-au strîns tinerii muzicieni autodidacți care au constituit „grupul celor cinci". Mai întîi, Cezar Kiui, de profesie ofițer de geniu, a învățat scurt timp muzica cu compozitorul polonez Moniuszko, pentru ca mai tîrziu să lege o strînsă prietenie cu Balakirev, militînd împreună cu acesta pentru o dramaturgie realistă în opera națională rusă. Totuși, dintre cei cinci, Kiui rămîne cel mai legat de tematica și limbajul romantic european. Operele sale „*William Ratcliff*" și „*Angelo*" sînt grăitoare în această privință. De la el ne-a rămas și broșura, intitulată „*Muzica în Rusia*", scrisă cu un ascuțit spirit critic.

Dar faima grupului celor cinci se datorează, mai ales, celor trei compozitori care s-au alăturat ulterior lui Balakirev : Musorgski, Rimski-Korsakov și Borodin. Cel mai original dintre toți, Modest Musorgski, tînăr ofițer care a părăsit armata pentru a se dedica muzicii, a murit în floarea vîrstei, la patruzeci și doi de ani. El este, însă, acela care a marcat puternic noua orientare a muzicii ruse : realismul, caracterul național și cel popular. Prin operele sale cu tematică istorică, „*Boris Godunov*" și „*Hovanscina*", sau socială, „*Căsătoria*" și „*Tîrgul de la Sorocinsk*", el s-a impus în istoria muzicală a lumii ca un compozitor întrutotul original. Ciclul „*Tablouri dintr-o expoziție*", scris pentru pian, a fost ulterior orchestrat de Maurice Ravel. Acest mănunchi de schițe foarte sugestive, i-au fost inspirate de o expoziție retrospectivă, închinată prietenului său, arhitectul și scenograful Hartmann, dispărut prematur. Deși versiunea orchestrală a lui Ravel a umbrit oarecum versiunea originală, aceasta din urmă, cu toate mijloacele mai limitate ale instrumentului, are un farmec deosebit. Și cîntecele sale, de un puternic realism critic, ce alcătuiesc ciclul „*Camera copiilor*", sau „*Cîntecele și dansurile morții*", prezintă un limbaj personal de mare forță expresivă, avînd rădăcini adînc implîntate în spiritualitatea rusă. Musorgski a fost autodidact, fapt care explică unele stîngăcii de tehnică, dar care a fost în măsură să-i dea libertatea de a aduce în muzica sa, geniale îndrăzneli novatoare.

În opoziție cu el, Nikolai Rimski-Korsakov, de profesie ofițer de marină, a studiat muzica în profunzime, devenind profesor la Conservatorul din Petrograd. El reprezenta contraponderea academică, față de libertățile ce se manifestau în „*grupulețul puternic*". Înclinat spre evocarea pitorescului feeric sau exotic, Korsakov a fost unul dintre cei mai iscusiți orchestratori din istoria muzicii. Dintre numeroasele sale

Scanned with OKEN Scanner

lucrări, cu tematică din lumea mirifică a basmului oriental, amintim suitele programatice „*Antar*“, „*Seherazada*“, poemul simfonic „*Sadko*“ (înglobat apoi în opera „*Cocoşelul de aur*“) şi operele „*Povestea ţarului Saltan*“, *Fata de zăpadă*“, prin care a consolidat creaţia naţională rusă.

Ultimul venit în grup a fost Alexandr Borodin, medic militar chimist. Ca şi Musorgski, poate ceva mai instruit în domeniul tehnicii muzicale, Borodin s-a arătat a fi un compozitor de puternică originalitate. Opera sa „*Cneazul Igor*“, se situează alături de „*Boris Godunov*“ de Musorgski, printre lucrările de referinţă ale muzicii dramatice ruse şi universale, cu temă istorică. Dispărînd prematur, autorul ei, opera a fost terminată de Rimski-Korsakov şi de Glazunov. Tot lui îi aparţin trei simfonii, ultima rămasă neterminată, şi două cvartete, dintre care al doilea s-a impus în literatura genului.

Întîlnirile grupului „celor cinci“ aveau loc săptămînal în casa lui Balakirev, care, fiind mai informat în domeniul tehnicii muzicale, descifra lucrările la pian, făcînd critica necesară şi propunînd, totodată, pe loc soluţiile. Împreună cu Mosurgski, şi el un bun pianist, el execută la patru mîini lucrările compozitorilor europeni contemporani. Se citeau şi opere literare, iar surorile Pürgold cîntau romanţe sau arii din operele aduse la cenaclu. Întregul grup, într-o unitate de concepţie îşi propunea să continuie pe Glinka şi Dargomîjski în cele trei domenii principale ale creaţiei muzicale : simfonic, dramatic şi vocal-cameral. Mai toţi, culegînd melodii populare, au avut un aport deosebit în dezvoltarea genurilor vocale de cameră, romanţa şi cîntecul.

Dispărînd de timpuriu, Musorgski şi Borodin, iar Balakirev încetînd a mai fi mentorul grupului, întîlnirile se desfăşurau, acum, sub patronajul lui Beliaiev, un bogat amator, care a creat pe cheltuiala sa o editură muzicală. Pe lîngă Kiui şi Korsakov, mentorul noului grup, s-au alăturat şi elevii lui Korsakov : Anton Arenski, Anatolie Liadov şi Alexandr Glazunov. Ultimii trei compozitori vor duce mai departe tradiţiile fostului grup al „celor cinci“, pînă ce vor fi preluate de noua generaţie, în frunte cu Alexandr Skriabin, Serghei Rahmaninov, Nikolai Miaskovski şi Igor Stravinski.

UN MARE ROMANTIC LA MOSCOVA

În jurul deceniului al şaselea al veacului trecut, Moscova cel mai mare şi mai importont oraş al imperiului rus, rămăsese întrucîtva în urma Petersburgului, în ceea ce priveşte viaţa muzicală. Datorită mutării capitalei în oraşul de pe malurile Nevei, de către Petru cel Mare (1712), activitatea artistică rusă se desfăşura, cu precădere, în acest important centru. Totuşi, teatru de operă din Moscova, datorită dezvoltării lui a primit, din anul 1806, titlul de „*Teatru al curţii*“, ceea ce i-a asigurat în continuare o înflorire deosebită.

În ambele oraşe, climatul muzical se caracteriza printr-o puternică participare a muzicienilor străini, a căror activitate orienta viaţa muzicală rusă către spiritul occidental. Era firesc, deci, ca în această situaţie să existe reacţia cercurilor care militau pentru un

Scanned with OKEN Scanner

specific rus în cultura muzicală. Dacă la Petersburg, Anton Rubinstein, mare pianist și compozitor, fondează *Conservatorul* în 1862, datorită protecției marei ducese Elena Pavlovna, Moscova își va avea instituția similară ,abia în 1866, prin stăruința lui Nikolai Rubinstein, fratele lui Anton Rubinstein. Tot la Moscova, vor lua ființă și concertele organizate de filiala *„Societății muzicale ruse"*, fondată la Petersburg în 1859, cu țelul primordial al promovării creațiilor și interpreților ruși. Patronate de curte și propulsate de inițiative particulare, manifestările muzicale aveau o frecvență și un nivel artistic remarcabil, după cum observa Berlioz în *„Memoriile"* sale, fiind surprins de seriozitatea și pertinența cu care se lucra.

Cînd N. Rubinstein deschise porțile Conservatorului, a oferit catedra de teorie, apoi de armonie și instrumentație, unui tînăr absolvent al Conservatorului din Petersburg, Piotr Ilici Ceaikovski, care avea să ducă în lume faima simfonismului rus. Notorietatea lui se răspîndește repede, solicitat fiind și de curte, așa de pildă, cu ocazia căsătoriei țareviciului cu prințesa daneză Dagmar, din 1866, i se comandă o *uvertură*, pentru care a fost răsplătit cu... doi butoni de aur. Mai generos a fost țarul Alexandru al III-lea, care în 1887, în urma marilor succese obținute în Europa de creațiile sale, i-a oferit o rentă viageră substanțială.

În 1880, pentru inaugurarea catedralei Moscovei a scris, în urma unei comenzi, celebra *Uvertură solemnă „1812"*, una dintre cele mai populare lucrări ale sale.

În anii de profesorat, Ceaikovski a fost solicitat să scrie cronici și studii la două din revistele moscovite *(„Consemnări ruse"* și *„Cronica contemporană")*, îndeletnicire care, împreună cu activitatea pedagogică, îi răpea foarte mult din timp. Se înțelege, de ce, cînd Nadejda von Meck, o foarte bogată baroană și fervență admiratoare a muzicii sale, îi acordă și ea o rentă, de 6000 ruble, Ceaikovski renunță la orice altă activitate în favoarea creației. Spre a nu-l jigni, începutul îl face Nadejda, comandîndu-i o lucrare, care va fi *Simfonia a IV-a*, avînd dedicația „a mon ami bien aimé". Ei s-au întîlnit doar întîmplător, întrucît stabiliseră ca sentimentele lor să nu depășească prietenia admirativă.

Ceaikovski fusese puternic îndrăgostit în 1868 de cîntăreața Desirée Artot, venită în turneu, la Moscova, și cu care s-a logodit. Plecînd mai departe în turneu, cîntăreața franceză îl uită repede pe Ceaikovski, căsătorindu-se cu baritonul spaniol José Padilla. Ca o adevărată Tatiană, Antonina Miliutina, o fostă studentă a lui Ceaikovski, îi scrie scrisori înflăcărate care au dus la căsătoria lor nefericită, de numai cîteva luni de zile.

Călătoriile lui Ceaikovski în Europa, cînd era încă profesor, i-au prilejuit un contact direct cu cele mai semnificative creații ale vremii sau cu capodopere ale istoriei muzicii, care nu fuseseră, încă, cîntate în Rusia.

În 1870, la Mannheim, este puternic impresionat de *„Missa solemnis"*, reprezentată la centenarul nașterii lui Beethoven. În 1876, a asistat la inaugurarea teatrului de la Bayreuth cu reprezentare *„Tetralogiei"* wagneriene, iar în Franța a admirat opera *„Carmen"* de Bizet și baletul *„Sylvia"* de Délibes, lucrări pentru care manifesta o deosebită preferință.

Scanned with OKEN Scanner

La Moscova, concertele *„Societății muzicale ruse“* erau tot mai frecvente, spectacolele de operă prezentau creațiile lui Glinka, Dargomîjski sau a celor din *„grupul celor cinci“*, ceea ce denotă creșterea curentului în favoarea muzicii naționale ruse, pe care o sprijineau critica lui Odoeski și activitatea editorială a lui Jurgenson. Muzica occidentală își păstra locul ei însemnat în viața artistică, mai ales datorită prezenței frecvente a unor mari muzicieni, invitați să-și prezinte lucrările lor, printre aceștia remarcîndu-se R. Wagner (1863), J. Strauss-fiul (1865) și Berlioz (1867 — cu prilejul celui de al doilea turneu triumfal).

Format într-o epocă de mare efervescență socială, ce se reflecta în activitatea protestatară a democraților revoluționari ruși, Ceaikovski devine un aprig luptător pentru cauza omului. Condițiile tragice ale vieții sub asuprirea țaristă și-au pus amprenta în creația sa, ceea ce explică dramatismul său intens și vigoarea expresivă. El va uza de mari construcții arhitectonice clasice, de o mare limpezime, încărcate cu un patos afectiv de un accentuat romantism. Influențat de pesimismul filozofiei romantice, compozitorul rus oglindește în simfoniile sale, *„Patetică“*, *„Manfred“* și în poemele simfonice, *„Fatum“*, *„Romeo* și *Julieta“*, *„Hamlet“*, *„Francesca da Rimini“*, concepția sa despre existența unei fatalități oarbe care determină viața omului. Aceasta nu l-a împiedicat să glorifice forța biruitoare a omului împotriva destinului în *Simfoniile a IV-a* și a *V-a* și să exulte un optimist robust în *Capriciul italian, uvertura solemnă „1812“* și în *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră.*

Învingîndu-și marea timiditate, Ceaikovski își dirijează, în 1887, opera *„Pantofiorul țarinei“*, o prelucrare după opera sa timpurie *„Fierarul Vakula“*, desfășurînd, apoi, o bogată activitate concertistică și parcurgînd cele mai mari orașe din Rusia.

El a întreprins în ultimii ani de viață trei triumfale turnee artistice în Europa, în timpul cărora a cunoscut pe marii compozitori ai vremii, pe Brahms și Grieg la Leipzig, pe Dvorak la Praga și pe Gounod, Thomas, Délibes, Massenet la Paris. La Cambrige i s-a decernat titlul de *„doctor honoris causa“*, iar, în 1891, cu ocazia turneului american, i s-a făcut cinstea de a dirija concertul inaugural al vestitei săli *„Carnegie“*.

Creația sa ilustrează poziția oscilantă între clasic și romantic, pendulare care rezultă și din limbajul său și din genurile abordate. În ceea ce privește limbajul său, tendința spre claritate și simetrie ține de atitudinea clasică, în timp ce vigoarea contrastelor dinamice, tensiunea înflăcărată a melodiilor, armoniile explozive, exacerbările ritmice și efectele timbrale multicolore îi trădează fervoarea romantică.

Dacă genul simfonic, ca și lucrările instrumentale de cameră țin de spiritul ordonator clasic, două alte genuri, în care a excelat Ceaikovski, îi pun pecetea ineluctabilă a romantismului : opera și romanța. Deși se vrea realist în operă, întrucît atît opera *„Evgheni Oneghin“* și *„Dama de pică“* sînt create pe baza unor librete ce zugrăvesc viața socială rusă, tratarea muzicală ca și unele momente cheie din aceste opere sînt profund romantice : halucinațiile lui Hermann și pesimismul morbid al lui Lenski subliniază această caracteristică. Opera basm *„Pantofiorul țarinei“*, idealizarea istoriei în *„Fecioara din Orleans“*, preamărirea iubirii în opera legendară *„Iolanta“* atestă, și ele, apartenența la marele curent al romantismului.

Scanned with OKEN Scanner

Ca adevărat romantic, Ceaikovski se arată, mai ales, în domeniul romanței, gen în care fuzionează spiritul muzicii populare cu cel al romanței sentimentale de salon. Le conferă, însă, o adîncime expresivă neobișnuită prin comentariul pianului, ale cărui armonii și mici episoade dezvoltătoare creează momente de adînc tragism. Creația sa de balet este revelantă, atît pentru simfonizarea genului, cît și pentru romantismul libretelor. *„Lacul lebedelor"*, *„Frumoasa adormită din pădure"* și *„Spărgătorul de nuci"* îl situează printre creatorii recunoscuți ai genului.

Forța creativă a acestui genial muzician moscovit se confirmă prin succesul necontestat de care se bucură capodoperele sale, în zilele noastre, cît și prin înrîurirea dominantă, exercitată asupra istoriei ulterioare a muzicii ruse.

OFFENBACH ȘI OPERETA FRANCEZĂ

De o jumătate de veac, opereta este mereu pusă în discuție. Unele firi pesimiste deplîng agonia ei, alții, mai entuziaști, îi proclamă veșnica ei tinerețe. Și totuși ea subzistă, mai ales, prin noile sale ipostaze : comedia muzicală și *musical*-ul, fiind destul de greu, a se face o demarcație netă între opereta propriu-zisă și celelalte două specii ale genului.

Aceeași interferență între speciile genurilor divertizante ale muzicii dramatice s-au manifestat și la începutul secolului trecut, cînd opera comică franceză tindea spre o apropiere de tragedie lirică sau de opera bufă italiană. *Singspiel*-ul german, a cărui structură dramatică era apropiată de cea a operei comice franceze, evolua spre genurile mai simple. Mozart o dovedise la finele secolului al XVIII-lea cu *„Flautul fermecat"*.

În secolul al XIX-lea, la Paris, exista o tradițională discriminare între genurile dramatice, existînd chiar teatre cu profiluri specializate. *„Academia de muzică"* — opera mare — prezenta tragedii lirice și *grand-opera*-uri, *Theâtre des italians* — opere bufe, iar *„Opera comique"*, instalată în sala Favart, dădea opere comice. Treptat, a început să se producă întrepătrunderi între genuri într-atît încît era greu de făcut o departajare. De pildă, cunoscuta operă *„Carmen"* de Bizet a fost concepută ca operă comică, nu în privința subiectului, ci datorită faptului că scenele cîntate și ariile alternau cu texte vorbite. Ulterior, i s-au adăugat recitativele necesare, înlocuindu-se proza vorbită.

Alte teatre, neavînd privilegiile necesare prezentării unui anumit gen de operă, abordau comedioare cu cuplete sau cu dansuri, fiindu-le permis să aibă maximum două personaje. În această ambianță, își face apariția în lumea muzicală a Parisului un tînăr, venit din Germania, care, mai tîrziu, va fi naturalizat francez : Jaques Offenbach, pe numele său adevărat, Jakob Eberst. Afirmîndu-se, mai întîi, ca violoncelist în orchestră, apoi ca dirijor la *„Opera comique"*, se va lansa în domeniul compoziției, recoltînd imediat succese, datorită muzicii sale extrem de melodioase, lesne accesibilă și foarte antrenantă. El va simți pulsul publicului de toate categoriile, din vremea celui de al doilea im-

Scanned with OKEN Scanner

periu, și va purcede la deschiderea unor teatre proprii. El nu-și va face probleme în privința arhitecturii muzicale a anumitor genuri, ci va ataca direct formula de mare succes a unei comedii simple și concise, cu muzică antrenantă.

La teatrul „*Bouffes parisiens*“ vor face mare senzație bufoneriile muzicale, al căror profil oscila între clasica operă comică franceză, cu cupletele ei simple, și opera bufă italiană cu ritmul viu, frenetic și strălucitor. Prin repertoriile lor „*Bouffes parisiens*“, „*Theâtre des Variétes*“ și alte scene bulevardiere răspundeau apetențelor artistice ale unui public care solicita distracții facile. Era publicul bulevardelor. Începînd cu bulevardul de la *Madeleine* și pînă în *Montmartre*, exista un necontenit flux de oameni, care căutau fie distracții facile, fie găsirea unui mijloc de existență comodă. Ei alcătuiau acea mulțime de negustori dubioși și cavaleri de industrie, oameni de afaceri și gazetari în căutare de senzațional, midinete și misiți. Printre aceștia erau și artiști neînțeleși sau actori în căutare de angajamente, tineri spilcuiți vînînd aventuri sau femei de toate vîrstele, oferindu-și farmecele, fie celebrii stîlpi de cafenele, toți aceștia amestecîndu-se cu oameni obișnuiți care, în orele de răgaz, se plimbau pe marile bulevarde sau își vedeau de cumpărături.

În Parisul lui Napoleon al III-lea, cel care dorea să colinde teatrele de pe bulevarde, putea intra, mai întîi, la „*Bouffes parisiens*“, a cărui deschidere a constituit un eveniment, fără deosebită importanță, dar cu nebănuite consecințe în lumea muzicii dramatice de divertisment. Instalat într-o clădire modestă, fără confortul marilor teatre, „*Bouffes parisiens*“ va debuta cu acele bufonerii muzicale, scenete și piese într-un act. În felul acesta, nu se atingea de monopolul celorlalte teatre, care aveau privilegiul de a prezenta fiecare un anumit gen de muzică dramatică, în schimb recolta succese răsunătoare cu bufonerii ca „*Doi orbi*“, „*Scripcarul*“, „*Nuntă cu felinare*“ sau „*Domnul Choufleuri va rămîne acasă*“.

Marile succese obținute, îl determină pe Jaques Offenbach să extindă dimensiunile lucrărilor, începînd cu „*Orfeu în infern*“, lucrare care, deși intitulată operă bufă, nu este altceva decît prototipul operetei franceze. Și, pentru că diferențele între genuri erau atît de incerte, am putea spune că „*Orfeu în infern*“ este un *musical avant la lettre*, o prefigurare a genului practicat și astăzi cu succes, caracterizat prin abordarea unui subiect serios învesmîntat într-o muzică de agrement.

Între anii 1866 și 1870, continuînd să scrie operete de mari dimensiuni, Offenbach devine celebritate mondială, ale cărui lucrări seduc acum un public foarte larg de pretutindeni. După „*Orfeu în infern*“, Offenbach avea să cunoască un nou triumf cu „*Frumoasa Elena*“, operetă cu subiect mitologic.

Dacă în bufoneriile muzicale ale lui Offenbach găsim mai puține note de critică socială, în schimb operetele conțin tot mai multe virulente satire la adresa societății contemporane și a moravurilor ei. De pildă, în opereta „*Perichola*“, decreptitudinea unui monarh și crudele represalii împotriva unor luptători revoluționari, se îmbină cu o poveste de dragoste între doi artiști populari săraci. În celebra arie a scrisorii pe care Perichola o adresează iubitului ei, Piquillo, îi face cunoscut că-l părăsește, nemaiputînd răbda foamea.

Aceleași violente săgeți satirice îndreptate împotriva moravurilor aristocrației feudale, le găsim în *„Marea ducesă de Gérolstein“*, la a cărei premieră absolută rolul principal a fost interpretat de celebra cîntăreață, Hortense Schneider, creatoare a numeroase alte personaje, din cele mai cunoscute operete ale lui Offenbach : *„Frumoasa Elena“*, *„Perichola“*, *„Boulotte“* și multe altele, ea rămînînd interpreta preferată a compozitorului.

Rînd pe rînd, operetele lui Offenbach, cîntate pe toate scenele pariziene și în lumea întreagă, îl fac celebru. Nu trebuie uitați, însă, libretiștii între care cuplul Henri Meilhac și Louis Halévy au fost aceia care au contribuit, în cea mai mare măsură, la celebritatea lui Offenbach și a operetei, ca gen. Ei au rămas în istorie și pentru colaborarea cu alți compozitori, printre care se numără Gastinel, Lecocq, Délibes, Minkus și Johann Strauss. Tot ei au realizat libretul operei *„Carmen“*, de Bizet.

Aceste colaborări n-au stîrnit gelozia lui Offenbach de a cărui prietenie s-au bucurat mereu, îi întîlnim, adesea, petrecînd un vesel sejur estival la Étretat, localitate situată nu departe de Efs, în nord-vestul Franței, în apropierea unei plaje marine. Aici, Offenbach era proprietarul unei vile, *„Vila Orfeu“*, în care își găzduia numeroși invitați. Alături de preferații săi libretiști, veneau adesea muzicienii Delibes, Bizet, dirijorul Wolff, cîntărețul Faure, pictorul Gustave Doré, scriitorii Maupassant și Alexandre Dumas-tatăl, toți petrecînd împreună cu numeroasa familie a lui Offenbach. Bonomia și sufletul deschis ale lui Offenbach erau proverbiale. Înclinarea lui spre umor îl făcea să organizeze scenete și vodeviluri improvizate, jucate de invitații înșiși, mici baluri costumate și tot felul de alte jocuri de societate, în care reputații artiști-oaspeți redeveneau veseli adolescenți.

Notorietatea lui Offenbach sa datorat atît marii accesibilități a muzicii sale, de încîntătoare melocitate, care fermeca ascultătorii, proveniți din toate straturile sociale, cît și umorului acid cu care a satirizat moravurile societății înalte a celui de al doilea imperiu.

Adorat de Victorien Sardou sau detestat de Theophile Gauthier, exaltat de Adolphe Adam sau criticat de Jules Janin, Offenbach a rămas, și astăzi, același controversat autor, dacă ar fi să ne luăm după lumea criticilor. Dar, nu i se poate contesta consacrarea genului operetei și permanența multor melodii, printre care și vestitul French Can-can, din *„Orfeu în infern“*.

După căderea celui de al doilea imperiu și instaurarea celei de a treia republici, voga operetei nu scade, dar vehemența criticii sociale se atenuează, rămînînd pe prim plan divertismentul. Edmond Audran *(Mascota)*, Florimond Hervé *(Mademoiselle Nitouche)*, Charles Lecocq *(Fata doamnei Angôt)* și Robert Planquette *(Rip, Clopotele din Corneville)*, contemporani mai tineri ai lui Offenbach, vor menține genul în arta divertismentului francez. Chiar dacă operetele lor n-au spectaculosul și expresivitatea foarte caldă a vîrstnicului lor coleg, au în schimb volubilitatea sprințară, grația tipic franceză și finețea în sondarea sufletului tînăr.

Desele ironii la adresa aristocrației de sînge sau de avere, confruntările dintre lumea oamenilor simpli și cea viciată a nobilimii, melodismul sincer și fermecător, plin de vervă și de grație au asigurat operetei fran-

Scanned with OKEN Scanner

ceze supremația pe scenele Europei din al șaselea deceniu al secolului trecut. Dar, domnia operetei franceze va avea o serioasă concurență în voga operetei vieneze, care va umbri strălucirea aceleia din „orașul-lumină."

BRAHMS ȘI REAFIRMAREA SPIRITULUI VIENEZ

Viena este orașul care a găzduit pe cei trei mari clasici, Haydn, Mozor, Beethoven, al căror stil s-a răspîndit în întreaga Europă, devenind stilul epocii. De atunci capitala Austriei n-a încetat să fie un centru de iradiere a culturii muzicale europene. Chiar dacă wagnerismul a făcut ca Viena să intre într-o relativă penumbră după moartea lui Schubert, ea n-a încetat, totuși, să-și manifeste prezența în cultura muzicală europeană, compensînd atenuarea interesului pentru genurile sonato-simfonice cu un cuvînt sigur spus în genul muzicii de dans și al operetei, datorită intrării în arena artistică a familiei Strauss.

Totodată, în pofida succeselor școlii de la Weimar pe tărîmul proliferării romantismului copleșitor, Viena își va spune din nou cuvîntul în domeniul simfonic, realizînd o sinteză a limbajului romantic cu spiritul construcției clasice beethoveniene. Se va împlini astfel o nouă etapă în istoria simfoniei, etapă a cărei figură centrală a fost Johannes Brahms. De fapt, creația simfonică a lui Brahms va reprezenta un punct terminus al evoluției genului, care a parcurs filiera Beethoven, Schubert, Mendelsohn, Schumann, adăugîndu-se și ceva din ardența romanticilor wagnerieni.

În 1890, bătrînul Brahms își avea deja scrise simfoniile și concertele sale. Stimat și respectat în Europa, el nu avusese o funcție stabilă, demnă de capacitatea lui, de valoarea lui. De altfel, întreaga sa viață i-au fost hărăzite îndeletniciri mai puțin importante și, firește, mai modest retribuite.

Plecat de la Hamburg, în 1853, cu violonistul maghiar, Ed. Remenyi, să cucerească gloria, Brahms străbate marile orașe muzicale ale Germaniei, unde cunoaște muzicienii vremii și leagă diferite prietenii. Astfel, la Hanovra îl cunoaște pe Joseph Joachim, cu care înnoadă una dintre acele prietenii devenite celebre în istoria muzicii. Violonistul îi face cunoscute lucrările sale, așa precum dirijorii Hans von Bölow și Hans Richter îi vor răspîndi creațiile orchestrale.

La Weimar, citadela lui Liszt, va cunoaște o primire mai rezervată, în schimb la Düsseldorf, Schumann și soția sa, Clara, intuiesc valoarea tînărului Brahms, înconjurîndu-l cu toată afecțiunea lor și contribuind cu generozitate la lansarea lui Robert Schumann va scrie ultimul său articol în *„Neue Zeitschrift für Musik"*, intitulat *„Noi drumuri"*, profetizînd viitorul strălucit al noului venit, iar. Clara, devenită muza lui, îi va cînta mereu creațiile pentru pian. Clara Schumann se va dedica slujirii memoriei soțului său dispărut, cît și încurajării tînărului J. Brahms, Acesta îi arată mereu noile sale compoziții, încrezător în aprecierile critice ale aceleia pentru care nutrea sentimente profunde de admirație și de tandră prietenie. Avea o neclintită încredere în judecățile ei de valoare.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel din corespondența purtată cu privire la *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* se desluşeşte faptul compunerii concertului la imboldul ei. Totodată, el mărturisește inspirația ce o exercită Clara asupră-i, afirmînd că Andantele concertului este portretul ei și că temele și melodiile cele mai duioase i-au fost inspirate de ea.

Personalitatea Clarei, care unea în chip fericit mama de familie, soția discretă și devotată, artista de mare sensibilitate și femeia capabilă de o entuziastă și sinceră prietenie îl copleșea întratîta pe tînărul Brahms, încît celelalte ființe feminine, Agathe von Siebold, Elisabeta Stockhausen, Hermine Spiess de care s-a îndrăgostit, nu au rezistat comparației cu Clara.

Brahms trăia la Viena în compania unor prieteni, cu care făcea plimbări, călătorii mai mari sau îi întîlnea la „Ariciul roșu" unde, la o halbă de bere, discutau pînă tîrziu problemele arzătoare ale vieții muzicale vieneze. Criticul Eduard Hanslick, dirijorul Hans Richter, compozitorul Johann Strauss-fiul, pianistul Karl Tausig, muzicologul Eusebie Mandicevschi, doctorul Theodor Billroth, editorul Simrock, formau cercul favorit al amicilor săi, care îi atenuau, în oarecare măsură, viața sa singuratică. Credincios *devizei „Frei aber froh"*, Brahms a suportat resemnat celibatul și a evitat asumarea unor obligațiuni familiale, pentru a se dedica creației. Totodată, își manifesta regretul pentru faptul de a fi *„Frei aber einsam"*. Inițialele ambelor devize au constituit incize melodice, prezente în unele opere ale sale (fa, la bemol, fa apare în Simfonia a III-a iar fa, la, mi în cvartetul în la minor op. 51).

În pofida devizelor, Brahms nu se da în lături să cultive prietenii feminine, cele trei nume citate mai sus, sînt cîntărețe sau pianiste care l-au inspirat, i-au interpretat lucrările și cărora el le-a dedicat numeroase creații.

Un loc aparte îl ocupă Julia Schumann, fiica Clarei, pentru care inima lui Brahms a început să bată cu putere, năzuind chiar să-și unească viața cu ea. Atît precauțiile Clarei Schumann, cît și indiferența fetei de 23 de ani, care s-a căsătorit cu un conte italian, Victor Radicati, au zădărnicit visurile compozitorului. Amărăciunea lui Brahms, la primirea veștii o regăsim în trista *„Rapsodie pentru alto, cor bărbătesc și orchestră*, după ce anterior, plin de speranțe îi dedicase Juliei, scînteietorul ciclu de fermecătoare *„Liebeslieder Walzer"* pentru cvartet vocal și pian la patru mîini.

Dualitatea firii lui Brahms se reflectă atît în pasiunile sale pentru călătorii, cît și în stilul creației sale. Îl găsim călătorind sau petrecînd singuratic, admirînd frumusețile naturii pe malul lacului Thun sau la Portschach, dar și petrecînd sezonuri balneare la Baden-Baden sau la Ischl, în ambianța unei voioase societăți estivale. Cel care medita la vastele probleme cuprinse în simfoniile lui, în grandioasele concerte sau în bogata muzică de cameră, apare, pe de altă parte, ca poetul trăirilor sale, exprimînd cu finețe aspecte ale vieții intime în lieduri.

Vom desluși în liedul brahmsian filonul schubertian, prin care idilismul romantic se învecinează cu ecourile grave ale baladei nord-germane. Astfel, nemuritorul *„Cîntec de leagăn"*, *„Serenada zadarnică"*, *„Dragoste fidelă"* sînt sclipiri încîntătoare, în timp ce un ciclu ca *„Romanțe pentru frumoasa Magelone"* vin să aducă farmecul și misterul ve-

Scanned with OKEN Scanner

chilor legende. Ca și în domeniul simfoniei, Brahms face și în lied o sinteză a tuturor elementelor expresive ale predecesorilor săi, Loewe, Schubert, Mendelssohn Schumann, lăsînd pe tînărul său contemporan, Hugo Wolff să accentueze, mai puternic, tragismul, preluat și dezvoltat de romanticii tîrzii.

În liedurile sale întrezărim pe vienezul, înclinat spre intimismul profund, pe poetul care cizelează un vis sau cîntul fermecător al naturii, dar și gînduri înceţoşate sau angoasa unor sumbre presimțiri (*„Singurătatea cîmpiei“*, *„Moartea este răcoroasa noapte“*).

În simfoniile și concertele sale, recunoaștem pe hamburghezul sobru, înclinat să pătrundă marile sensuri ale vieții. Se voia un clasic, dar viltoarea romantică l-a învăluit. Brahms a contribuit hotărîtor la repunerea simfoniei pe prim plan al interesului iubitorilor de muzică, într-o vreme în care opera cu marii ei corifei, Wagner și Verdi, domina viața muzicală. Interesul pentru simfonie și simfonism a fost trezit și de factura pe care a dat-o concertului, conceput de Brahms ca o vastă simfonie cu instrument principal obligat, gen, care, după Beethoven, se îndreptase fie spre demonstrația tehnicii de virtuozitate, fie spre poem.

Numele lui Brahms rămîne în istoria muzicii și pentru bogatul evantai expresiv, reprezentat de creația sa pianistică. Cele trei *sonate* și *baladele op. 10*, ne poartă în diferite lumi imaginare de la seninătatea imaginilor cîntecului popular pînă la sumbrele tablouri de epos nordic. În contrast, în lucrările în care face uz de forma temei cu variațiuni, Brahms nu pune accent exclusiv pe virtuozitate, cum era moda epocii, ci, preluînd acest procedeu baroc, îl învestmîntează în haină romantică, slujindu-se de el pentru conturarea unor caleidoscopice imagini de mare pregnanță. Momentul culminant al muzicii variaționale brahmsiene îl constituie ciclu de *Variațiuni pe o temă de Haydn,* realizat pentru două piane și transcris și pentru orchestră simfonică, versiune devenită modelul meticuloaset elaborărări. Bogata fantezie a lui Brahms a rodit, cu precădere, în intermezzi, capricii, balade, rapsodii, scrise în ultima parte a vieții sale.

Ascultînd muzica lui Brahms, retrăim climatul muzical al Vienei, în care multiple și variate ecouri ale folclorului popoarelor din împărăția habsburgică se împletesc cu genurile și sugestiile unor muzici create în amurgul romantismului, făcînd să se depene filmul evoluției artei sunetelor, de la Beethoven și Schubert, pînă la răspîntia veacurilor. Muzica demiurgului vienez ne face să intuim și să înțelegem plenar întreaga creație a marilor clasici vienezi, pînă la finele marelui secol.

PRAGA ȘI RENAȘTEREA MUZICALĂ CEHĂ

„Poporul ceh și-a făcut lui însuși un dar“. Aceste cuvinte pot fi citite pe frontonul scenei Teatrului Național din Praga, instaurat în anul 1881. Clădirea acestui teatru, realizată prin contribuție publică, însemna o afirmare puternică a luptei ochilor pentru drepturile lor la cultură, la limbă proprie, în ultimă instanță la independență.

Scanned with OKEN Scanner

Un șir lung de ani, poporul ceh a fost jugulat pînă ce din 1866, cu prilejul înfrîngerii habsburgilor de către prusaci, la *Praga*, devenită centrul rezistenței naționale, cehii putură să se înfiripe societăți culturale și apoi reviste. De această luptă este legat numele lui Bedrich Smetana, care a înființat o școală particulară de muzică, a condus societatea corală „*Hlohol*“ (1861) și așa numitul „Teatru provizoriu“ (1866). El a militat și ca critic muzical în presa vremii.

Prezența lui *Smetana* la conducerea permanentă a Teatrului, din 1866, este de fapt actul de naștere al mișcării naționale cehe, iar opera sa „*Mireasa vîndută*“ devine emblema acestei mușcări.

Pianist, dirijor și compozitor de renume european, *Smetana* întreține legături cu marile figuri ale istoriei muzicale contemporane, printre care se numără *F. Liszt* (sprijinitorul generos al școlii sale de muzică), *Clara Schumann, R. Wagner, M. Balakirev* (dirijorul premierelor pragheze ale operelor „*Ivan Susanin*“ și „*Ruslan și Ludmila*“).

Influențat de *Liszt, Smetana* abordează muzica simfonică programatică, creînd celebrul ciclul „*Patria mea*“, șase poeme simfonice cu teme din istoria și viața poporului ceh. Totodată, în toate lucrările sale, fie miniaturi pentru pian, fie opere, se preocupă de utilizarea formulelor muzicale provenite din folclorul ceh. Chiar cvartetul de coarde intitulat „*Din viața mea*“, este relevant pentru rolul avut de Smetana în afirmarea viguroasă a școlii naționale cehe la finele secolului trecut.

Temelia pusă de autorul „*Miresei vîndute*“, a fost prielnică edificării unei muzici culte naționale cehe, care avea nu numai să afirme existența unei culturi specifice, dar să și contribuie la progresul muzicii universale, datorită prezenței lui *Antonin Dvorak*, emulul și continuatorul strălucit al părintelui muzicii cehe. Soarta a fost vitregă cu autorul artei naționale, căci în viață i s-au recunoscut mai mult meritele militantului, decît cele ale compozitorului, acuzat fiind de influențe wagneriene. În plus, orbirea și întunecarea minții din ultimii ani l-au izolat de semenii săi, încît se stinge în anul 1884, aproape uitat. Printre ultimele sale succese se află și dirijarea primei audiții a *Simfoniei a III-a* a tînărului său coleg, *A. Dvorak*.

Născut la Nelahozeves, în anul 1841, fiu de țăran modest, dar cu deosebite însușiri muzicale, începe prin a face parte dintr-o mică formație orchestrală a satului, care delecta consătenii. Sortit a deveni măcelar la vîrsta de treisprezece ani, este trimis să facă ucenici la o rudă din Zlonice. Aici are prilejul să învețe serios muzica cu organistul satului *Antonin Liebmann*, care îi dă lecții de orgă și îl inițiază în tehnica scrieturii. Profesorul lui îl lăsa adese ori să-l suplinească la orga bisericii și-l includea în orchestra satului care cînta la diferite baluri sau serbări. Remarcîndu-i talentul promițător, acesta convinge familia tînărului să-l trimeată să continuie studiul muzicii la Praga.

În anul 1857, *Drorak* devine elev al „*Școlii de orgă*“, o secție socială a Conservatorului, în care erau predate disciplinele teoretice, compoziția și orga. În această perioadă el cînta la orgă, la diferite biserici, iar cu viola în orchestra de divertisment, dirijată de *Komzak*, un nume important în mișcarea de dezvoltare muzicală a națiunii cehe dar și în renumita societate muzicală „*Cecilia*“. Dirijorul acestui ansamblu, Anton Abt, invita dirijori și compozitori cu renume ca : *Hector Berlioz, F. Liszt,*

Scanned with OKEN Scanner

R. Wagner și mulți alții. Este etapa în care intră în contact strîns cu muzica simfonică romantică.

Între anii 1862—1873, *Dvorak* cîntă ca violonist în orchestra „Teatrului provizoriu", a cărui dirijor permanent va deveni *Smetana* (din 1866), prin care scena praghează cucerește un renume european. Stimulat de diversele stiluri de operă, *Dvorak* își formează o concepție proprie a muzicii dramatice și totodată datorită diversității stilurilor operelor cîntate în limbajul muzical al tînărului compozitor se produce fuziunea între european și național, dar nu un limbaj național sectar, ci el realizează un idiom specific, folosit în toate genurile muzicale abordate. Sinteza național-universal, operată în limbajul său, va influența pe muzicienii din alte țări, ca *Erkel, Moniuszko, Grieg, Sibelius, Caudella*. Spre deosebire de Smetana, care s-a adresat cu precădere folclorului ceh, în privința caracterului național, la Dvorak se observă un conglomerat de influențe slave, suitele *„Dansurile slave"* sînt elocvente în această privință.

În domeniul operei, *Dvorak* a făcut multe experiențe, soldate cu lucrări ce au avut mai mult succes de stimă, uneori reproșîndu-i-se temele revoluționare ale altor popoare, în timp ce criticii austrieci îi recomandau folosirea unor subiecte din realitatea germană. Cele mai închegate opere sînt *„Iacobinul"* și opera fantastică" *„Rusalka"*. Celelalte titluri *„Wanda"*, *„Dimitri"* și *„Țăranul isteț"*, *„Încăpățînații"*, s-au păstrat doar în amintirea istoricilor, ca de altfel întreaga sa creație de operă, ce a intrat cu timpul în penumbra istoriei.

În domeniul muzicii dramatice continuă să țină afiș și astăzi genurile de concert, *„Stabat mater"*, *„Sfînta Ludmila"*, *„Recviemul"*, care la data apariției lor au avut mari succese, mai ales atunci cînd în diferite centre ale Angliei, ca *Birmingham, Leeds, Worcester, Londra, Cambridge*, au fost dirijate de autorul însuși. *Dvorak* a fost primul muzician ceh, invitat în anii domniei reginei *Victoria*, iar succesele sale au fost atît de mari, încît în răstimp de șapte ani a fost mereu prezent la renumitele festivaluri corale engleze. Succesul moral a fost dublat de recompensări materiale considerabile, putînd să-și permită construirea unei vile de vacanță la *Vysoka*.

Încă din anul 1874, în urma unui succes categoric cu cantata *„Hynnus"*, Dvorak se hotărîse să se dedice exclusiv compoziției. De aceea, el a solicitat forurile austriece acordarea unei burse de studiu, Comisia care cuprindea pe renumiții muzicieni : *J. Brahms, Johan Herbeck* și criticul *Eduard Hanslick* i-a acordat calificativul maxim. Entuziasmat, *Brahms* îl recomandă berlinezului *Simrock*, care îi va deveni principalul editor.

În decursul anilor, muzicieni de seamă, prețuindu-l în mod deosebit, îi dau tot sprijinul. Dirijorul *Hans Richter* (diriorul operei imperiale) *Arthur Nickisch* (dirijor la Dresda, apoi la Leipzig), *Hans von Bülow* (dirijor la Berlin), *Mahler, Janacek* i-au răspîndit creația în diferite centre europene și americane. Același ajutor în difuzarea muzicii camerale i-l acordă renumitele cvartete ale vremii : cel berlinez, avîndu-l în frunte pe marerle violonist *Joseph Joachim* și cel vienez condus de *Joseph Helmesberger*. La acestea se mai adaugă și cvartetul ceh, alcătuit din *O. Suk, O. Nedbal, Berger, Wihal*, primii doi fiind elevii săi.

Scanned with OKEN Scanner

Concertul său pentru vioară și orchestră, dedicat lui J. Joachim, a fost lansat în 1883 de către *Fr. Ondricek*, care împreună cu *Sevcik* sînt considerați ctitorii școlii violonistice ceh.

În 1888 prezența lui *Ceaikovski* la *Praga*, unde și-a dirijat opera *„Evgheni Oneghin"* și baletul *„Lacul lebedelor"*, a avut o mare înrîurire asupra lui *Dvorak*, care și-a exprimat admirația totală față de muzica maestrului rus. S-a legat o strînsă prietenie între acești doi mari compozitori, care și-au dedicat reciproc lucrări.

Invitat în Rusia, *Dvorak* își va dirija creația sa la Petersburg și la Moscova, unde criticii l-au considerat „cel mai important compozitor dintre slavii occidentali".

Faima mereu crescîndă a lui *Dvorak* culminează cu decernarea titlului de *„doctor honoris causa"* de către Universitățile din *Oxford* (1890) și *Praga*, cît și cu un înalt ordin conferit de împăratul Franz Joseph.

Deși se afla într-o perioadă de glorie, condițiile materiale și morale în care preda ca profesor la Conservatorul praghez, l-au făcut să accepte generoasa propunere a *Jeanettei Thurber*, fondatoarea Conservatorului național din New York (1885), unde i se oferea un onorariu înzecit. Ca director, avea obligația de a preda compoziția timp de opt luni de zile pe an și de a dirija zece concerte cu propriile creații, contribuind astfel la dinamizarea vieții muzicale americane și la determinarea unor noi vectori stilistici ai muzicii amercane, care la acea vreme lîncezea într-un epigonism al artei europene. La rîndul său, își îmbogățea stilul propriu de sorginte slavă, impregnat de simfonismul romantic german, asimilînd formulări inspirate de muzica negrilor și cea a amerindienilor. Dvorak n-a privit aceste idiomuri muzicale ca generatoare doar de pitoresc, ci ca artist care a cunoscut asuprirea străină, a pătruns adînc sensurile cîntecelor acelor popoare discriminate. În acest nou stil al său creează cele mai valoroase lucrări *„Simfonia a IX-a"*, *„Din lumea nouă"*, *cvartetul op. 96*, în Fa major (al negrilor) și *cvintetul op. 97*, în Mi bemol major, demonstrînd americanilor ce valori artistice nebănuite ascund muzica acelor popoare disprețuite. Entuziasta mecenată, *J. Thurber*, care își risipise averea, acordînd burse studenților și finanțînd numeroase concerte și festivaluri, s-a văzut nevoită să înceteze generoasa sa activitate.

Reîntorcîndu-se în patrie după patru ani de activitate (1895), *Dvorak* a lăsat totuși emuli continuatori ai năzuințelor sale pe negrul *H. Burleigh*, pe *Loomis*, specializat în problematica muzicii americane și pe *H. Goldmark*, care urmărea crearea unui stil specific american.

Dvorak trăiește ultimii ani la *Praga* ca director al Conservatorului avînd o ultimă recunoaștere oficială a prețuirii prin numirea sa pe viață ca membru al casei imperiale austriece. Ultima încercare de a prezenta o operă, *„Armida"*, în 1904, rămîne fără ecou. El trăia întristat, fiindcă bunii săi prieteni : *Ceaikovski*, *Bülow*, cumnata *Josephina Cermak*, iubirea lui de tinerețe, *Brahms*, se stinseseră. Acesta din urmă, îi propusese să se mute la *Viena*, pentru a se bucura de vechea și strînsa lor prietenie. *Dvorak* a refuzat, așa cum o făcuse anterior, cînd criticii admiratori îl sfătuiau să se mute în capitala Imperiului austriac, pentru a-și valorifica mai lesne meritele. *„Sînt un simplu muzician ceh,*

Scanned with OKEN Scanner

a fost replica sa, rămînînd pînă la finele vieții la Praga, acolo unde a creat și a luptat pentru Renașterea muzicii ceh.

ÎN VIENA „DUNĂRII ALBASTRE"

În Viena, orașul muzicii clasice a lui Haydn, Mozart și Beethoven, orașul în care s-au înfruntat Brahms și Bruckner, orașul care va găzdui una dintre cele mai radicale mișcări novatoare, cea a lui Schönberg și a emulilor săi, este și orașul care a dat istoriei cea mai ilustră categorie a muzicii ușoare, valsul vienez, pivotul popularului gen damatic — opereta vieneză.

În orașul muzicii de pe malul Dunării, în vremea lui Johannes Brahms, ajuns la zenitul creației sale, și a foarte tînărului Schönberg, pe atunci emul fidel al lui Wagner, vom întîlni un alt muzician, respectat de marii compozitori și adulat de marele public : Johann Strauss-fiul, aflat în culmea gloriei

Sîntem în plină *„Belle époque"*. În timp ce viața internațională cunoaște mari frămîntări, în timp ce statul dualist autro-ungar este zguduit de revendicările naționalităților subjugate și de mișcările muncitorești, aristocrația petrece la curte sau la balurile publice, la operă sau în împrejurimile Vienei. Mica burghezie petrece și ea, în *Prater* și în alte parcuri ale Vienei în micile localuri din *Grinzing* sau din *Hinzing*. Pretutindeni, și în saloanele aristocratice și în petrecerile pipulare, trona valsul.

Viena toată răsuna de muzică. Se cînta nu numai la teatru sau în saloane, în localuri sau la concerte, ci se cînta în parcuri, pe stradă și în micile cîrciumioare din împrejurimile împădurite ale Vienei. Cîntecele alternau cu muzica de dans, căci în Prater și în multe alte locuri, pe lîngă numeroasele distracții se afla și cîte un ring de dans care îi îmbia pe vienezi.

Lanner a fost acela care a deschis porțile Vienei, făcînd să pătrundă în muzica cultă dansul popular, *ländler-ul*, care a generat valsul. Pe aceleași porți, muzica plină de antren și de poezie a valsului vienez va ieși să se răspîndească în lume și s-o cucerească, prin familia Strauss.

În 1819, debutează la Prater un cvartet din care făceau parte blondul Joseph Lanner și negriciosul Johann Strauss-tatăl, avînd în repertoriu cîntece și dansuri populare, *ländler*-ul ocupînd un loc proeminent. Succesul a fost neobișnuit, de aceea formația se mărește treptat, ajungînd la dimensiunile unei obișnuite orchestre de café-concert. *Ländler*-ul devine treptat vals, constituind unul din cele mai celebre genuri ale muzicii de divertisment, cît și „muzica reprezentativă a Vienei și a sufletului vienez" așa cum afirmă Max Graf.

Din 1824, colaborarea Strauss-Lanner ia sfîrșit, fiecare creîndu-și orchestră proprie. Căsătorindu-se cu Anna Streim, fiica proprietarului cafenelei *„Cocoșul roșu"*, curînd vin pe lume cei trei fii ai săi, Johann (1825), Joseph (1827) și Eduard (1835). Celebritatea sa se răspîndește repede, o dată cu stăpînirea pe care o pune valsul în viața muzicală vieneză. Amintim că Fr. Schubert a fost unul dintre marii admiratori ai

Scanned with OKEN Scanner

valsului și al lui Strauss, răspîndind în cercurile vieneze muzica acestui dans ternar și creînd, el însuși, dansuri germane, *ländlere* și valsuri. Astfel, la vestitele „*schubertiade*" și în cercurile familiale, Schubert făcea să răsune improvizațiile sale realizate pe loc, deoarece nu exista casă vizitată, fără ca gazdele să nu-i pretindă, cu insistență, valsuri.

Voga valsului era atît de mare, încît Fr. Chopin, venind în primul său turneu la Viena și solicitînd editorului Haslinger gravarea unor lucrări, acesta l-a întrebat fără înconjur, dacă are valsuri. Chopin a răspuns peste cîțiva ani sugestiei editorului vienez, creînd nemuritoarele valsuri, care oglindesc cu totul altă concepție și avînd altă finalitate.

În 1830, orchestra lui J. Strauss se impune cu strălucire printre cele mai notorii formații muzicale, cîntînd la restaurantul „*Clocotul african*", preferat de vienezi. Gloria sa se extinde datorită turneelor pe care le efectuează în țările Europei. Marii compozitori ai vremii îl apreciază în mod deosebit. R. Wagner îl considera „demonul spiritului popular austriac", marele prieten al lui Schubert, Eduard Bauernfeld, vede în el pe tiranul valsului" iar Berlioz admiră fără rezerve „cochetăria, farmecul și ritmul strălucitor al muzicii sale". Însuși Metternich era mulțumit de explozia valsului care anima societate vieneză, de după Congresul din 1815, făcînd-o să estompeze atitudinile ostile, datorate opresiunii politice.

În familia lui Strauss se petrece o defecțiune. Cel mai mare dintre fii, Johann, după ce a studiat vioara, fără știrea tatălui său, debutează în 1844, la *Hinzing* cu o mică orchestră proprie, cu care cîntă, pe lîngă valsurile tatălui său, creații proprii și piese mai sobre de café-concert. Succesele fiului îl fac a fi solicitat în diferite părți ale Europei. În Anglia este invitat de prințul de Wales iar, din 1856, orchestra a fost invitată să cînte în sezonurile estivale la stațiunea Pavlovsk, din apropierea capitalei ruse, unde a inclus în repertoriul său „*Dansurile caracteristice*", compuse de studentul Ceaikovski. Tot la Petersburg, Johann Strauss-fiul își exprimă admirația pentru pianistul curții, compozitorul și profesorul Anton Rubinstein, dedicîndu-i valsul „Schwärmerei" iar prințesei Olga o polcă, ce-i poartă numele.

După înfrîngerea suferită de austrieci, din 1866, soldată cu pierderea ținuturilor din nordul Italiei, Johann Strauss-fiul îi face să uite insuccesul, scriind valsul care avea să devină stindardul muzical al Vienei și apoteoza genului, „*Dunărea albastră*".

Valsul avea să aibă și un alt rol benefic în cultura muzicală vieneză, punîndu-și pecetea specifică asupra unui gen ce venea din Franța : opereta. Cîntată cu succes la Viena, opereta franceză va cunoaște o transformare prin includerea valsului ca pivot al spectacolului. După ce Suppé dăduse, în 1860, prima operetă vieneză cu titlul „*Pensionul*", Johann Strauss dă subit o imensă strălucire genului, scriind operetele „*Liliacul*" (1874), „*Voievodul țiganilor*", „*Noapte la Veneția*" și „*Sînge vienez*".

Genul opertei, creat de francezii Hervé și Offenbach, a găsit în creațiile lui Suppé și Strauss un plus de farmec și o mai densă substanță muzicală, care au avut darul de a umbri faima operetei franceze. O filieră de compozitori de renume, Zeller, Ziehrer, Millöcker, Lehar au continuat tradiția operetei de tip straussian și au rezistat *musical*-ului. Spiritul

Scanned with OKEN Scanner

operetei vieneze a pătruns în creaţia operistică a mai tuturor popoarelor, inclusiv a românilor, şi pînă în ziua de azi..

PARISUL — DUPĂ ÎNFRÎNGEREA DE LA 1871

În anul umilitoarei înfrîngeri, din 1871 patriotismul francez a fost pus la grele încercări întrucît noul imperiu german a fost proclamat, chiar în inima Franţei, în sala oglinzilor de la Versailles. S-a prăbuşit al treilea imperiu, făcînd loc celei de a treia republici, după ce, o clipă, flacăra Comunei din Paris luminase istoria Franţei. După o perioadă de angoasă şi nelinişti, viaţa parizienilor îşi reia cursul normal.

Artiştii francezi aveau acum, din nou, prilejul de afirmare a poziţiei lor militante. Dar, n-au făcut-o ca altădată Méhul, Gossec sau Dalayrac, care închinaseră revoluţiei şi primei republici imnurile lor solemne sau dinamizante, nu fără oarecare ostantaţie de suprafaţă. Acum, compozitorii francezi vor sonda în adîncime problematica muzicii franceze.

Umilinţa suferită a suscitat o neaşteptată reacţie în domeniul muzicii, reacţie ce oglindeşte trezirea parizienilor din nepăsarea şi uşurinţa cu care priveau problemele vieţii, lăsîndu-se legănaţi de artificialul grand-opera-ului şi de frivolitatea operetei. Conştiinţa franceză şi-a spus cuvîntul în lumea muzicii, prin iniţiativa creării *„Societăţii Naţionale de Muzică“*, for menit să dea impuls creaţiei autohtone, cu deviza *„Ars gallica“*, liberînd-o de influenţa dominatoare italiană, care asalta de veacuri opera franceză, cît şi de wagerism, care însemna invazia germanismului în muzică, la fel de nocivă ca cea a trupelor prusace în recentul război franco-german.

Fondată de Camille Saint-Saëns şi Bussine, cărora li s-au alăturat numeroşi muzicieni de valoare, César Franck, Edouard Lalo, Georges Bizet, Ernest Chausson, Henri Duparc, Vincent d'Indy, Gabriel Fauré, *Societatea Naţională de Muzică* nu se voia a fi un grup unitar, cu comunitate de vederi estetice sau cu aceleaşi direcţii stilistice, aşa cum a fost, de pildă, *„Grupul celor cinci“* de la Petersburg, ci doar o reunire de personalităţi distincte, care militau pentru progresul muzicii franceze. Francezii au respins totdeauna spiritul totalitar de grup, preferind ca fiecare component să-şi păstreze individualitatea stilistică.

Societatea Naţională de Muzică avea drept scop renaşterea spiritului francez şi încurajarea tinerilor de a crea, mai ales, în genul instrumental, simfonic şi cameral, pus în umbră de muzica de operă, unde buna tradiţie franceză a lui Lully şi Rameau a fost pusă atît de mult la încercare de strălucitul *bel-canto* italian şi de drama muzicală germană.

În domeniul operei se va marca un reveriment. Prin cele trei opere lirice *„Faust“*, *„Mireille“* şi *„Romeo şi Julieta“* (prezentate între 1859—1867), Charles Gounod va înlocui dramaturgia superficială a *grand-opera*-urilor lui Meyebeer şi Halévy, cu fineţea analizei psihologice, moştenită în opera franceză de la Lully. În noul gen al operei lirice franceze au excelat şi Ambroise Thomas *(Mignon,* 1866), Leo Délibes *(Lakmé,* 1883), şi Jules Massenet *(Manon,* 1884 şi *Werther,* 1892). Cu opera *„Mireille“*, Gounod se apropie de opera realistă *„Carmen“* a lui Georges Bi-

Scanned with OKEN Scanner

zet, operă ce va constitui, în 1875, o dată importantă în istoria muzicii dramatice. Nietzsche consideră această operă drept întruchiparea spiritului latin, cu vitalitatea, realismul și cu claritatea sa opusă onirismului și pesimismului specific spiritului german.

În 1871, după moartea lui Fr. Auber, Conservatorul național, care ființa din 1784, trece sub direcția lui Ambroise Thomas. Deși criticat, pentru faptul de a fi imprimat instituției un spirit academist îngust, a chemat, totuși, la catedra de orgă pe Cesar Franck, un artist matur, de mare valoare, marginalizat de muzicienii oficiali, silit fiind să se mulțumească cu postul de organist la Sainte Clotilde.

Fără a-și părăsi îndeletnicirile de la slujbele bisericii căreia i-a adus renume prin prezența sa, C. Franck devine un personaj central al vieții muzicale pariziene. Fire modestă și retrasă, s-a ocupat, mai întîi, cu precădere de muzica religioasă, în pofida voinței tatălui său, care îl vroia un virtuoz strălucitor. Aceeași năzuință spre succese de notorietate, a făcut pe soția sa să-l oblige aproape să scrie muzică de operă. Nici *„Hulda"* și nici *„Ghisele"* n-au reușit să se impună.

Activitatea sa de profesor, mai ales atunci cînd a îndrumat mulți tineri în domeniul compoziției, a reușit, pe de o parte să creeze o adevărată școală, un adevărat cenaclu de admiratori fanatici, *la bande á Franck"*. Pe de altă parte, s-au impus cu pregnanță în viața muzicală atît creația lui cît și cele ale emulilor săi, fiind socotite drept noi expresii ale simfonismului francez renăscut. *Simfonia,* poemele simfonice *(„Vînătorul blestemat", „Djinii", „Psyche"), „Variațiunile simfonice pentru pian și orchestră"* dau măsura în care Franck a fost un mare simfonist, cu o extraordinară tematică și cu diverse modalități de dramaturgie simfonică.

Romantic prin senzualismul armonic al muzicii sale, el rămîne, totuși, un model în ceea ce privește luciditatea construcției arhitectonicii muzicale, aducînd în eșafodarea marilor sale lucrări sonato-simfonice acel principiu ciclic care asigură unitatea părților componente. Splendida sa *Sonată pentru pian și vioară, trio-urile,* majestuosul *„Cvartet de coarde", „Cvintetul de coarde"* prezintă același freamăt ardent și interiorizat, cenzurat însă de un riguros simț al construcției, reușind o sinteză a expresiei patosului lăuntric cu obiectivarea generată de logica internă a structurilor.

I se spunea *„Pater seraphicus"*, datorită calmului și bunătății sale, dar muzica sa trădează omul stăpînit de neliniști care, ce-i drept, sînt pînă la urmă înlocuite cu o viziune luminată asupra vieții.

Elevii săi, Ernest Chausson, Henri Duparc, Vicent d'Indy au contribuit cu succes la renașterea muzicii franceze, acesta din urmă creînd *„Schola cantorum"* (1886), instituție în care avea să se perpetueze tradiția franckistă, militînd cu zel pentru *„Ars gallica"*. Autor al unei *Simfonii* (Si bemol) și al cunoscutului *„Poem pentru vioară și orchestră"*, Chausson este reprezentantul genului concertant, alături de lucrările lui Edouard Lalo. Violonist în cvartetul *„Armingaud"*, Lalo și-a înscris numele în concertistică franceză și universală cu *Concertul pentru violoncel și orchestră* și, mai ales, cu *Simfonia spaniolă,* dedicată prietenului său, Pablo de Sarasate, în care se arată inspirat de muzica populară iberică. Același folclor se regăsește și în creația simfonistului fran-

Scanned with OKEN Scanner

cez Emmanuel Chabrier, a cărui piesă *„Espana“* face parte astăzi din repertoriul simfonic universal.

Revirimentul muzicii simfonice franceze s-a datorat poate și apariției unor orchestre simfonice permanente. Începînd cu *Concertele populare*, create în 1861, de Pasdeloup și continuînd cu concertele *„Colonne“* (1872) și *„Lamoureux“* (1882), muzica simfonică avea acum un debuseu sigur. Pe de o parte se „aclimatizase“ muzica beethoveniană, deschizînd calea simfoniilor romantice germane, pe de altă parte, readucînd în actualitate pe Berlioz și pe predecesorii acestuia. Se crease, chiar, o „specializare“. *„Colonne“*-ul era renumit pentru cultul lui Berlioz și a muzicii franceze, în general, în timp ce *„Lamoureux“* promova muzica wagneriană, care, deși privită de unii cu oarecare ostilitate, nu a fost mai puțin un catalizator al dezvoltării simfonismului francez, ajungînd chiar să se și creeze un curent pro-wagnerian.

Creațiile contemporane franceze întîmpinau încă multe obstacole în a fi cîntate în public. Ceea ce a făcut pe un muzician amator foarte bogat, contele *Eugene d'Harcourt*, să creeze, în 1893, o societate de concerte, care-i va purta numele. Fără nici un sprijin oficial, a clădit un local, a angajat instrumentiști și cîntăreți cu care a alcătuit o orchestră și un cor, dînd săptămînal concerte. Se dădeau, în fiecare miercuri, concerte „scurte“ și în fiecare sîmbătă și duminică dimineața, concerte „mari“.

Și-a asigurat concursul lui Charles Bordes, ca maestru de cor și al compozitorului elvețian, Gustave Doret, cu care împărțea bagheta concertelor simfonice. Se programa, cu prioritate, muzică contemporană franceză. Astfel, au putut fi audiate lucrări de Saint-Saéns, Lalo, Franck, d'Indy, Chausson, Massenet, Fauré, Georges Hüe, Gabriel Pierné (viitorul dirijor al Operei Mari), Florent Schmidt, încă student.

Activitatea concertelor d'Harcourt a durat pînă în 1896, cînd generosul mecena a încetat din viață. Exemplul său a fost continuat de reverendul Lavy, care fondează *„Société Humbert de Romans“*, sprijinit de un consiliu muzical, din care făceau parte Saint-Saéns (președinte), Fauré, C. Bellaigue, Bourgoult-Ducoudray, Gustave Doret, Charles Malherbe, André Messager, Raoul Pugno. Societatea dispunea de o magnifică sală de concerte, o mică sală pentru muzică de cameră.

Trebuie amintit, că și *Conservatorul* a contribuit la promovarea muzicii simfonice, orchestra sa dînd periodic concerte, dirijate la început de Habeneck, iar în ultimul deceniu al secolului trecut de flautistul și dirijorul, Paul Taffenel.

Gradul de dezvoltare a muzicii simfonice franceze a putut fi măsurat în bogata participare a orchestrelor și operelor pariziene la *„Expoziția internațională“* din 1889, unde s-au putut asculta, pe lîngă creații franceze și muzică rusă, semnată de Borodin, Musorgski, Balakirev, Kiui, Korsakov și care a trezit un mare interes prin noutatea și originalitatea ei.

În cadrul Expoziției a avut loc premiera *„Simfoniei a III-a“* cu orgă de C. Saint-Säéns, lucrare care l-a consacrat pe autorul care a trasat o linie eclectică în simfonismul francez. Fără să fi respins wagnerismul, el s-a lăsat sedus de acest curent, amalgamînd în muzica sa datele tradiționale ale muzicii franceze cu ecouri din muzica spaniolă, nepregetînd să includă și alte reminiscențe din culturile muzicale ale unor popoare exotice pe care le-a cunoscut în lungile sale călătorii.

Scanned with OKEN Scanner

Organist la biserica St. Madeleine, Saint-Saëns avea simțul grandorii și al farmecului unei muzici multicolore. Mai presus de toate, însă, muzica sa cîștigă prin ritmurile bine conturate, prin melodiile generoase și prin armoniile foarte sugestive. Romantic în limbaj, el păstrează, totuși, atitudinea de limpezime și ordonare clasică, realizînd opere perfect construite, fără însă a le da un caracter academizant, ci rămînînd mereu dominat de gîndul de a fi direct accesibil. Amintim lucrările care i-au perpetuat numele : *Simfonia a III-a,* poemele simfonice *„Phaeton“*, *„Vîrtelnița Onfalei“* și *„Dans macabru“*, admirabila glumă muzicală *„Carnavalul animalelor“* și, nu în ultimul rînd *Concertul pentru pian și orchestră* în sol minor și cel în si minor *pentru vioară și orchestră*. Totodată, seducătoarele schițe, ca *„Havaneza“*, *„Rondo capriccioso“* pentru vioară și *„Jota aragoneză“* pentru orchestră i-au asigurat pătrunderea în mase de ascultători. Nu trebuie uitată, însă, nici noblețea operei *„Samson și Dalila“*, care marchează un punct luminos în opera franceză a vremii.

Ceea ce caracterizează muzica dramatică a timpului este diversitatea stilistică, după cum se poate constata alăturînd *„Samson“* cu *„Carmen“*, *„Faust“* cu *„Mignon“*, *„Lakmé“* cu *„Manon“*, *„Mireille“* cu *„Werther“*. Și totuși, spiritul francez, caracterizat prin limpezimea expresiei, prin ponderea analizelor veridice ale personajelor, prin lirismul discret și prin eleganța melodică este ușor de recunoscut în toate aceste opere, chiar dacă vîltoarea romantică și suflul wagnerian se poate regăsi, nuanțat, în multe dintre operele citate.

Mai unitară este muzica vocală de cameră. *„Melodiile“* (corespondentul francez al liedului) sînt fărîme de vis, realizate pe versurile marilor poeți francezi, oscilînd discret între poezia mai gravă a liedului german și erotismul reținut al romanței franceze, dar rămînînd dominant inefabilul și discretul specific francez. Ch. Gounod, H. Duparc, E. Chausson, G. Fauré ilustrează acest gen, care cu toată fragila sa delicatețe, a putut rezista asaltului romanței sentimentale, care cucerise saloanele.

În muzica franceză irizațiile unor armonii noi și unduirile incerte ale unor frînturi de cîntec, deschid un orizont poetic nou : cel al impresionismului, care va însemna o afirmare clară a spiritului francez, devenit dominant în viața muzicală europeană, de la începutul veacului XX.

UN MARE LIRIC AL NORVEGIEI

În octombrie 1866, la *Christiania* are loc un concert despre care se va vorbi foarte mult, deși interpreții erau niște tineri, aproape necunoscuți. Soprana *Nina Hagerup*, violonista *Norman-Neruda* și pianistul *Edvard Grieg* prezentau un program alcătuit în exclusivitate din muzica norvegiană. Concertul a însemnat un act de curaj, fiindcă viața artistică era înrobită de muzica germană, iar publicul manifesta neîncredere față de compozitorii autohtoni. La acel concert s-au cîntat *sonata* pentru pian în mi minor, prima *sonată* pentru vioară și pian în Fa major,

Scanned with OKEN Scanner

Homoreşti, pentru *pian*, *lieduri*, toate compuse de *E. Grieg*, dar şi alte *lieduri* semnate de *R. Nordraak* şi *Kjerulf*. În urma succesului obţinut, Grieg a fost numit conducătorul Societăţii filarmonice locale.

Tinerii concertişti cît şi compozitorii, erau formaţi la şcolile germane. Veneau din centrele europene, animate de o efervescentă viaţă muzicală, găsind în *Norvegia* o activitate modestă, realizată mai mult de amatori şi un public fără prea multe exigenţe.

Norvegia, după îndelungata „noapte daneză", de aproape trei veacuri, trece sub dominaţia suedeză care îi lasă însă parlamentul şi unele libertăţi economice şi militare, făcînd posibilă o redresare a conştiinţei naţionale, însufleţită de mari scriitori ca *Ibsen*, *Björnson Hamsum*. În domeniul muzicii, lupta pentru crearea unei şcoli are ca pionieri pe Kjerulf şi pe tînăra speranţă, *Richard Notdraak*, stins prematur la vîrsta de douăzeci şi patru de ani. Aceştia militau pentru o muzică naţională, net afirmată, desprinzîndu-se de spiritul acelei *„şcoli scandinave"*, proclamate de *Niels Gade*, a cărui muzică era, mai degrabă un compromis între un romantism medellsohnian, colorat cu elemente din muzica ţărilor nordice.

Un impuls puternic la demararea muzicii naţionale norvegiene a fost dat de violonistul *Ole Bull*, supranumit *„Paganini al Nordului"*. Elev al lui *L. Spohr* şi al lui *Paganini*, el a dus faima artei Norvegiei în Europa şi în America. La finele carierei sale artistice revine în ţară, animat de dorinţa de a contribui la dezvoltarea culturii norvegiene. Asistînd la una din seratele muzicale la *Bergen*, date în casa familiei *Grieg*, *Bull* îl ascultă pe adolescentul Edvard. Judith Hagerup-Grieg, amfitrioana, era o excelentă pianistă, cu studii făcute la Hamburg şi la Londra, asigurînd seratelor un climat artistic elevat, prin invitarea artiştilor de vază, în trecere prin oraş. Fiul său, Edvard, în vîrstă de cincisprezece ani, era deja un pianist abil cu merituoase încercări în domeniul compoziţiei. Ascultîndu-i *„Variaţiunile pe o temă germană"*, *Ole Bull* îi recomandă stăruitor să plece la *Leipzig*, pentru a se desăvîrşi şi a fi astfel unul dintre cei meniţi să ducă mai departe lupta pentru crearea şcolii naţionale.

La Conservatorul din *Leipzig*, tînărul *Grieg* se simte, mai întîi, stingherit de concepţia profesorului său *Louis Plaidy*, care îl limita la studiul clasicilor germani : *Czerny*, *Kuhlau* şi *Clementi*. În schimb, *Ferdinand Wenzel* şi *Iganz Moscheles*, un pianist renumit al vremii, îi dezvăluie comorile marilor clasici şi romantici germani. La fel şi în studiul compoziţiei este, mai întîi, supus unei rigori academiste de către *Ernst Richter* (autorul unui manual de armonie). Ulterior *Moritz Hauptmann* şi apoi *Carl Reinecke* îi dau mai multă libertate, încurajînd conturarea unei personalităţi proprii.

În anul 1862, după absolvire, apare în public, obţinînd succese, atît ca pianist cît şi ca creator, cu primele sale opusuri : piese pentru pian şi *lieduri*, pe versuri de *Chamisso* şi *Heine*. Bogata viaţă muzicală a Germaniei, şi mai ales a Leipzigului, îi dă prilejul să asculte capodoperele timpului, cu interpreţi de vază, ceea ce contribuie la lărgirea orizontului său spiritual.

Reîntors la *Bergen*, unde viaţa muzicală era redusă, se simte stingher, încît pleacă la *Copenhaga*. La *Copenhaga*, considerată drept capitala ţă-

rilor scandinave, întîlnește muzicieni de seamă, legînd mai ales prietenie cu *N. Gade*, care-l îndrumă spre genul simfonic. O întîlnire hotărîtoare a fost cea cu norvegianul *Richard Nordraak*, care-l determină să meargă pe calea creării unei muzici naționale norvegiene. Însuși *Grieg* mărturisește mai tîrziu că datorită lui *Nordraak* a cunoscut cu adevărat tezaurul folcloric și și-a clarificat concepția componistică. Tot aici, la *Copenhaga*, o reîntîlnește pe vara sa, *Nina Hagerup*, muziciană desăvîrșită, care îi inspiră valoroase creații : liedul *„Te iubesc"* și *„Inima poetului"* (Andersen), *sonata* pentru pian, prima *sonată* pentru vioară și pian.

În anul 1864, un grup de entuziaști muzicieni, *Nordraak, Grieg, Hansen, Hornemann* formează o societate muzicală *„Euterpe"*, avînd ca țel crearea și răspîndirea muzicii scandinave. După doi ani se stabilește la *Christiania* (Oslo), unde devine dirijorul orchestrei locale și profesor de pian. Face o călătorie în Italia, unde l-a întîlnit pe *Liszt*, care îl aprecia în mod deosebit, datorită primei *sonate* pentru vioară și pian, dar și, mai ales, datorită *Concertului* pentru pian, pe care i le-a prezentat cu prilejul vizitei sale. *Concertul* este lucrarea de căpetenie a lui *Grieg*, scrisă la vîrsta de douăzeci și cinci de ani, în care își revelează capacitatea de a scrie o muzică grandioasă, bogată în sonorități strălucitoare, de mare forță dramatică și emoțională prin pitorestile ecouri norvegiene.

Înaintea reîntoarcerii în țară, *Grieg* dă un concert la *Roma*, avînd în program compoziții proprii. *Nina Hagerup*, devenită soția sa, o inegalabilă interpretă a *liedurilor* sale, a fost remarcată de pianistul și compozitorul *Sgambatti*, care a apreciat nu numai calitățile vocale, ci și cele de pianistă, întrucît împreună cu soțul ei a cîntat la patru mîini creațiile acestuia.

Revenit în țară cu încredere sporită în forțele sale, datorită aprecierilor și imboldurilor primite din partea marelui *Liszt*, *Grieg* avea deja conștiința unui compozitor de talie europeană.

La *Christiania*, împreună cu *Johan Svendsen*, încearcă formarea unei orchestre simfonice și a unui cor permanent, cu care prezentau creații autohtone și universale. Munca era anevoioasă, fiindcă membrii formațiilor erau în majoritate amatori și nu păreau prea dispuși să frecventeze riguros repetițiile. La aceste greutăți se adaugă rezistența manifestată de oficialitățile care nu vedeau cu ochi buni concertele de duminică dimineața, întrucît împiedicau oamenii să frecventeze biserica.

Dornic să realizeze în orașul său natal o viață muzicală demnă. *Grieg* îl lasă pe *Svendsen* să ducă mai departe activitatea, în timp ce el se retrage la *Bergen*, unde între anii 1880—82 conduce societatea *Armonia"*. Aici, la *Bergen*, va reuși să organizeze primul *festival de muzică norvegiană*, în anul 1898, invitînd cu acest prilej Filarmonica din *Amsterdam*, dirijată de *Willem Mengelberg*. Pe lîngă dirijorul olandez, concertele orchestrei au fost dirijate de *Grieg* și *Svendsen*.

Obținînd din partea parlamentului o rentă viageră, în anul 1874, se dedică compoziției. În același an vine și propunerea lui *Ibsen* de a scrie muzica incidentală pentru poemul dramatic *„Peer Gynt"*. Succesul acestei muzici a făcut ca greoiul poem să fie jucat în toate centrele europene, fiindcă *Grieg* n-a scris muzica sa în spiritul realist frust al

Scanned with OKEN Scanner

autorului, ci a conceput-o ca o frescă romantică, în care caracterele și situațiile sînt de un pitoresc feeric. În pofida bizarului comportament al fiului la căpătîiul mamei muribunde, în *„Moartea Aasei“*, oferă imaginile sfîșietoare ale omului îndurerat. La fel, în scena *Răpirii lui Ingrid*, în care aceasta îl înfruntă pe erou, muzica evocă un foarte idilic tablou bucolic. Grația muzicii pentru *„Dansul Anitrei“* nu lasă să se întrevadă nimic din perfidia acesteia. La unison cu Ibse *„Cîntecul lui Solveig“* vine să simbolizeze afecțiunea și tăria de caracter specifice femeii norvegiene.

Marea lui dorință de a scrie o operă națională, a rămas neîmplinită. *Björnson*, directorul teatrului din *Christiania*, i-a furnizat primele scene din *„Olaf Trygvason“*, dar, după propria lui mărturisire, firul inspirației i s-a curmat brusc. Alte librete propuse n-au fost pe măsura cerințelor lui *Grieg*.

Marele liric norvegian și-a găsit împlinirea în genul liedului, utilizînd textele norvegienilor *Andersen, Ibsen, Björnson, Vinje*, dar și a marilor nume ale literaturii germane.

În anii '70, faima de dirijor, pianist și compozitor se răspîndește în țările europene, dovadă onorurile conferite. Este ales membru al Academiei muzicale suedeze (1872) și a Institutului francez (1890), iar în Anglia a fost considerat cel mai popular muzician, după Mendelssohn. Împreună cu *Ceaikovski, S. Saëns, Boito, Bruch*, *Grieg* a fost proclamat „doctor honoris causa“ de Universitatea din *Cambridge* (1893). Cu un an înaintea morții, aceeași distincție i se conferă și de Universitatea din *Oxford*.

Recunoașterea geniului lui *Grieg* dovedește că în muzica sa el a știut să îmbine tehnica muzicii europene, datorită filiației sale cu școala de la Leipzig, cu ceea ce folclorul și tradițiile norvegiene i-au oferit. Departe de a fi un compozitor „provincial“, el a devenit un creator al lumii, pentru că a adus cultura muzicală a Europei în Norvegia și Norvegia în cultura europeană. Ne-o dovedesc lucrările instrumentale, cele trei *sonate* pentru vioară și pian putînd fi socotite ca replici norvegiene ale sonatelor lui *Brahms*, iar *cvartetul* în sol minor, prin forța lui dramatică nu este cu nimic mai prejos de *cvartetele* lui *Ceaikovski*, *Dvorak* sau *Franck*. Numeroase miniaturi pianistice, care încîntă și astăzi interpreții și auditorii, își datorează succesul pitorescului, bucolicului și baladescului. Pe drept cuvînt, *Hans von Bülow* l-a supranumit *„Chopin al Nordului“*.

Printre cei care l-au prețuit se numără și *P. I. Ceaikovski*, pe care l-a întîlnit la *Leipzig* și apoi la *Berlin*, în casa cîntăreței *Desirée Artôt Padilla*, fosta logodnică a compozitorului rus. Cu acest prilej, la o serată muzicală intimă, Grieg a acompaniat-o pe Desirée, iar Ceaikovski, pe soția lui Grieg.

Ultimii ani *„Grieg“* și-a petrecut în mijlocul naturii, fie la cabana *„Lofthus“*, din ținutul *Hardanger* sau la vila *Troldhaugen*, de lîngă *Bergen*. Cînd închide ochii, în anul 1907, Norvegia își cucerise cu doi ani înainte independența, dar *Grieg* putea pleca liniștit spre cele veșnice, fiindcă independența muzicală i-o hărăzise el.

Scanned with OKEN Scanner

CONFRUNTĂRI VIENEZE LA UMBRA LUI WAGNER

Creaţia lui Richard Wagner n-a însemnat numai apogeul operei romantice germane, ci şi momentul de vîrf al romantismului muzical european şi al evoluţiei unui limbaj muzical, ajuns la paroxism în privinţa tensionărilor în cadrul clasicului sistem tonal, teoretizat de Rameau, cu un veac şi jumătate în urmă şi consacrat practic, tot în acea vreme, de Johann Sebastian Bach. Pe lîngă acestea, dramele muzicale ale lui Wagner voiau să fie o pledoarie concretă a tezei despre operă ca manifestare artistică unică, numită de Wagner operă de artă integrală, totală, „*Gesammtkunstwerk*". În concepţia sa, celelalte genuri urmau să păleasca, dacă nu să dispară din practică. Cu toate acestea, profeţia wagneriană nu s-a împlinit.

Chiar în vremea lui, cînd supremaţia operei era indiscutabilă, spre sfîrşitul secolului, simfonia, gen care părea a fi părăsit, renaşte cu destulă forţă, spre a putea înfrunta vîltoarea wagneriană şi copleşitoarea supremaţie a operei.

La Viena, în anii '890, wagnerienii şi antiwagnerienii se înfruntau în polemici pasionante. Antiwagnerienii, dinamizaţi de criticul Hanslick, şi-au ales ca port-drapel, fără voia lui, pe Johannes Brahms, compozitor care a scris foarte multă muzică pură — simfonii, sonate, concerte, muzică de cameră — şi care nu a abordat, defel, genul operei.

Cele patru simfonii ale sale înseamnă, pe de o parte reînnodarea tradiţiei simfonice beethoveniene, în condiţiile experienţei romantice, iar pe de altă parte, afirmarea viabilităţii genului simfoniei, implicit o infirmare a tezei wagneriene despre caducitatea muzicii pure.

El n-a aderat la concepţia wagneriană, refuzînd atît patosul exterior şi emfatic, cît şi exacerbarea tensiunii emoţionale. Abordînd genul simfonic, Brahms n-a rămas la stadiul unui epigonism beethovenian, ci a îmbogăţit structura genului cu noi grupuri tematice şi cu ample dezvoltări. Temele sale cantabile dau o fervoare romantică, în timp ce utilizarea, mai frecventă, a polifoniei aduce ponderea şi echilibrul unei atitudini clasice.

Ar fi nedrept să socotim muzica wagneriană ca o piedică în calea dezvoltării simfoniei, căci operele maestrului de la Bayreuth nu sînt decît vaste fresce simfonice, cîntate în fosă împreună cu vocile umane, de pe scenă.

Un alt muzician, care a dovedit viabilitatea genului simfoniei, a fost Anton Bruckner, contemporan mai vîrstnic al lui Brahms şi mare admirator al lui Wagner. Admiraţia era reciprocă, marele dramaturg socotind pe Bruckner ca singurul care ar mai putea scrie simfonii în acea vreme. Acesta, adept fanatic al lui Wagner, a polemizat cu Brahms, dar nu public. Referindu-se la simfoniile acestuia, Bruckner afirma că „...este lipsit de ideea unei idei. Este un temperament de protestant cu sînge rece, eu sînt o natură înflăcărată de catolic...". Iar Brahms, scria despre Bruckner : „Simfoniile-balauri sînt un bluf, care se vor dezumfla în cîţiva ani. Este un biet smintit, pe care sutanele de la Şankt Florian îl au pe conştiinţă". După cum se vede polemica avea un substrat confesional şi n-a fost greu, ca prietenii comuni să-i facă

Scanned with OKEN Scanner

să-şi dea mîna la o halbă de bere, în faimosul local vienez *„La ariciul roşu"*.

Cînd Brahms prezenta prima lui simfonie, Bruckner se afla la a cincea sa lucrare, de acest gen. În afara unei simfonii de şcoală, Bruckner a scris alte zece simfonii, dintre care una, scrisă în 1864, poartă numărul 0, Bruckner neconsiderînd-o demnă să figureze în ciclul celor-lalte nouă simfonii, a noua nefiind terminată, întrucît moartea l-a surprins, în 1896, cînd lucra la partea a treia.

Compozitorul şi-a petrecut copilăria în corul mînăstirii Sankt Florian, fiind copil în cor şi unde a primit şi o educaţie muzicală. După absolvirea şcolii preparandale din Linz, revine la şcoala mînăstirii. Deşi primise o instrucţie muzicală şi în oraşul Linz, unde începuse chiar să compună, Bruckner, la vîrsta de treizeci şi unu de ani, începe, la Viena, serioase studii muzicale cu Sechter, pentru ca la împlinirea a patru decenii de viaţă să dea măsura geniului său. *Missele, cantatele* şi, mai ales, *simfoniile* sale i-au adus consacrarea, care a culminat cu numirea ca profesor de orgă şi de compoziţie la Academia de muzică din Viena.

Contactul cu muzica lui Wagner a fost hotărîtor pentru stilul lui Bruckner, ale cărui simfonii au o clasică limpezime a scriiturii şi o fluenţă melodică ce provine de la Schubert. Influenţat de armoniile şi motivele wagneriene, muzica sa prezintă alternanţe dintre momente grandioase cu cele de lirism interiorizat sau de senină elevaţie, aşa cum le găsim în creaţiile wagneriene. Voit, el a citat adesea teme wagneriene, după cum se poate constata în finalul *simfoniei a III-a*, unde citează motive din opera *„Tannhäuser"*.

La moartea lui Wagner, aflîndu-se în cursul creării *simfoniei a VII-a*, Bruckner a conceput andantele acesteia, cu un imn funebru închinat marelui dispărut.

Adulat de prowagnerienii de la Weimar şi detestat de Brahms, el contribuie la reafirmarea simfonismului pur, prin abordarea exclusivă a muzicii pure, în genurile laice. Limpezimea limbajului muzical, sobrietatea conţinutului şi soliditatea arhitectonică, consecvenţa dezvoltărilor ni-l arată a fi fost un spirit clasic. Totodată, filonul liric, prezent în pofida temperamentului său sobru sau a concepţiilor sale mistice, vine să-i dezvăluie filiaţia sa schubertiană. O atestă reminiscenţele muzicii de factură populară şi ritmurile provenite din dansurile rustice.

Ca toţi simfoniştii postromantici, Bruckner este tot atît de romantic prin coloritul orchestral şi prin tematica muzicală, înrudită cu cea wagneriană, cît şi prin momentele de grandoare ce alternează cu altele de gravitate abisală.

Atît Brahms cît şi Bruckner, au contribuit din plin la reaşezarea simfoniei la locul cuvenit în istoria muzicii. Ambii compozitori au ţinut să dea simfoniilor arhitectura puternică şi monumentală, proprie muzicii de înaltă obiectivare, ambii n-au ezitat să utilizeze în limbajul lor tot ceea ce experienţa romantică adusese în practică. Tonusul romantic diferă însă. La Bruckner, stagiul de la Sankt Florian i-a pus amprenta, conferind muzicii un romantism încălzit de fervoarea religioasă, în schimb Brahms, omul liber de orice constrîngere spirituală mistică, a dat muzicii sale expresia iubirii vieţii, a naturii şi a omului, nu

Scanned with OKEN Scanner

fără unele priviri spre trecut, ce au îmbibat paginile sale de grandoare și lirism senin.

SIMFONIA LA RĂSPÎNTIA VEACURILOR

La Viena, în anii finelui secolului trecut, asistăm la revirimentul simfoniei, gen căruia Bruckner și Brahms i-au dat o nouă strălucire, așa cum o făcuseră în Franța César Franck și Camille Saint-Saëns. Simfonia pură, de tip beethovenian, era reașezată la locul ei cuvenit, ca gen în care muzicianul, fără a apela la modalități străine de muzica absolută, își poate permite evocarea celor mai elevate idei și trăiri, la modul unei înalte abstractizări. Dar, în muzica simfonică, mai stăruiau încă influențe ale concepției profesate de Berlioz și Liszt, în sensul abaterii simfoniei de la forma pură, conferindu-i fie profiluri programatice sau oratoriale, fie dramatice sau concertante.

La răscrucea veacurilor XIX și XX, un nume mare se desprinde în istoria simfoniei : Gustav Mahler. Elev al lui Bruckner, Mahler moștenește de la maestrul său gustul grandorii, al opulenței sonore și al monumentalului. Totodată, Mahler, înclinat să sondeze adînc sufletul omului nefericit, se va arăta un liric, un poet al gîndurilor triste și un artist care vibrează la suferințele umane, cauzate de o societate nedreaptă. Ca și Dostoievski, Mahler socotea că „nu poți fi fericit, atît timp cît pe pămînt mai este un om care suferă".

Mahler a trăit în vremea acelei *„Belle époque"*, în care, alături de huzurul păturilor sociale beneficiare ale industrializării milioane de de oameni care îndurau mizeria, începeau să se agite.

În pofida succeselor sale delirante, obținute ca dirijor la *Opera din Viena* (1897—1907) și la *„Metropolitan opera"* din New York, în creație Mahler se arată sensibil la nedreptățile lumii contemporane. Simfoniile sale nu mai puteau avea elevația mistică a lui Bruckner sau obiectivarea lui Saint-Saëns, nici poezia idilică a lui Brahms. Creațiile simfonice ale lui Mahler vor oglindi diversitatea lumii în care trăia autorul, răscolitoare suferințe și înfricoșătoare angoase, neliniști existențiale sau grotescul amar al unor scene de viață. El n-a uitat a cînta iubirea sau poezia nopții, farmecul naturii sau veselia frustă a oamenilor simpli. Ca atare, diversitatea de imagini, simfonia mahleriană nu mai avea concizia beethoveniană sau arhitectura densă a opusurilor lui Brahms, ci va extinde genul simfonic ca durată și ca dimensiuni ale aparatului sonor, făcînd apel la soliști vocali și la mase corale sau inserînd în simfonie momente de lied sau desfășurări oratoriale.

Mahler va include voci în *Simfoniile II, III și IV*, iar în *a VIII-a* sa lucrare, în așa-numita „simfonie a celor o mie", va renunța la orchestra pură, utilizînd în permanență coruri și soliști. Această simfonie este clădită din două părți masive, prima parte are la bază textul vechei secvențe gregoriene *„Veni creator spiritus"*, ior a doua parte folosește textul din finalul poemului *„Faust"* de Goethe.

În contrast cu măreția simfoniei a VIII-a, Mahler aduce expresia cizelată de tip lied în *„Cîntecul pămîntului"*, lucrare alcătuită dintr-o serie de lieduri, cîntate de un tenor și de o mezzo-soprană, acompaniați

Scanned with OKEN Scanner

de orchestră. Mahler o intitulează tot simfonie, fără însă a-i da un număr în ciclul lucrărilor de acest gen.

Denumită de comentatorul Weigl ca „simfonie a liniştii şi a fericirii", *Simfonia a IV-a* ne oferă cele mai caracteristice contraste mahleriene. În contrast cu lumea fericită a copilăriei, zugrăvită în *Simfonia a IV-a*, vom desluşi în *Simfonia a IX-a* sumbre presimţiri ale unui om chinuit.

Ca şi predecesorul său Schubert, Gustav Mahler a lăsat o simfonie neterminată, cea de a X-a, lucrare care poartă amprenta unei grave meditaţii asupra vieţii.

Romantismul lui Mahler nu este nici idilic, nici visător, ci un romantism impregnat de o tendinţă protestatară şi viguroasă, chiar dacă acest artist, atît de deschis luptei omenirii pentru dreptate, a înclinat spre sfîrşitul vieţii, ca un învins, spre soluţii mistice şi pesimiste. Creaţia sa simfonică pregăteşte simfonismul expresionist, la care se va ajunge şi prin contribuţia lui Richard Strauss.

Simultan cu simfoniile lui Mahler, cultura muzicală europeană va cunoaşte şi o altă faţă a evoluţiei simfonistice, şi anume cea orientată neoclasic. Un nume, care pare a se desprinde considerabil de romantismul tîrziu al vremii, este cel alui Max Reger.

Doar *„Cîntecul de leagăn"* mai aminteşte de lirismul candid al romanticilor, iar *„Tablourile după Böcklin"* de spiritul simfonismului programatic. Încolo, Reger, organist prin excelenţă, s-a hrănit din muzica lui Bach, reînnodînd tradiţia unei polifonii riguros elaborate, dar colorate cu variatele timbruri ale orgii, şi pătrunse de fervoare afectivă, cu unele încordări ce ne fac să presimţim neliniştile veacului nostru. Din lucrarea sa *„Introducere şi Passacaglia"* pentru orgă, ne putem da seama de profunzimea şi noblețea lui Max Reger, care prefera muzica austeră şi elevată celei dominate de capriciile romantice.

O altă latură a creaţiei lui Reger, ne este revelată de *„Variaţiunile şi fugă pe o temă de Mozart"*, în care întrezărim capacitatea autorului de a utiliza tehnica variaţiunilor, nu numai pentru severe construcţii sonore, ci şi pentru a realiza tablouri de o rară frumuseţe şi de o mare diversitate de imagini.

Contemporani, G. Mahler, dispărut în 1911, şi M. Reger, stins în 1916, ei au marcat, în anii tîrzii al romantismului o răspîntie : o cale va duce spre expresionism, cealaltă spre neoclasicism, curente ce vor domina cultura muzicală la începutul secolului XX. Alături de acestea, un nou curent îşi va face apariţia : *impresionismul*.

Scanned with OKEN Scanner

ÎN PARISUL IMPRESIONIȘTILOR

Paris — 1902. La teatrul „Opéra Comique", cînd fluxul unei muzici de înaltă încîntare luase sfîrșit, un vacarm domina sala înverșunată. Aplauze frenetice se încrucișau cu fluierături și huiduieli, marcînd una din răscrucile istoriei muzicii. Era premiera operei „Pelléas și „Mélisande", compusă de Claude Debussy pe un libret inspirat de Maurice Maeterlinck. Critica avizată în frunte cu P. Dukas, P. Lalo, G. Doret și Vincent d'Indy a recunoscut fără ezitare valoarea noii muzici asculate.

A trebuit să treacă un timp pînă ce ascultătorii obișnuiți ai Parisului să-și dea seama că au în fața lor o muzică nouă, franceză. Nu era nimic din retorismul vechiului grand-opera-ului și nici din atmosfera romanțioasă a operei lirice de tip Gounod-Massenet. Nu avea nici francheța realistă a lui „Carmen", totuși autenticitatea trăirilor în atmosfera de vis aducea o poezie elevată, datorită unor irizări muzicale seducătoare. Autorul, C. Debussy, venea să adopte în domeniul muzicii acea ambianță de incertitudine și de pendularea între inefabil și luminișuri voalate.

În ultimii ani ai secolului Romantismului, în Europa s-au perindat diferite curente sau luări de poziție ce vădeau amurgul unei arte în care omul se dezlănțuia în toată plenitudinea. Fie năzuind să cutremure cosmosul, fie sfîșiindu-se lăuntric, artistul romantic n-a cunoscut bariere, lăsîndu-se dus departe, pînă în zonele idealului, ale fantasticului sau ale transcendențelor mistice.

Reacțiile n-au întîrziat să apară, fie printr-un neoclasicism care revendica revenirea la tematica și arhitectonica beethoveniană, fie printr-un realism cu nuanțe naturaliste, care aducea artistul cu picioarele pe pămînt, fie prin muzica militantă a așa-numitelor școli naționale, muzică pusă în slujba luptelor pentru eliberarea de sub juguri străine, și care oscila între imaginile puternic realiste și cele vizionar-simbolice. Unul dintre curentele care va aduce și germenul dezagregării limbajului tradițional, în afara protestului împotriva opulenței și a tensionării excesive ale artei romantice, va fi impresionismul, manifestat mai întîi în pictură, apoi preluat de muzicieni, aceștia din urmă făcînd casă bună cu poeții simboliști.

La începutul secolului trecut, în pitorească suburbie pariziană „Montmartre", a atras mulți artiști, mai ales pictori, dornici să evadeze din orașul stînjenitor, căutînd „plain-air" pe care modestul sat îl oferea, nu fără a pune la dispoziție și „confortul artistic" prin acele cafenele în care se desfăta boema literară, pictorii nemulțumiți și muzicienii avizi de noi orientări. Mulți dintre pictori își aveau acolo reședința permanentă : Sisley, Renoir, Manet, Degas, Van Gogh, Toulouse Lautrec. Erau impresioniștii care lansaseră acest curent, paralel cu mișcarea simboliștilor din lumea literară. Astfel, la finele secolului trecut, Montmartre s-a înscris în istorie prin fermentul protestatar și înnoitor pe care l-a generat în lumea artistică.

Estetica impresionistă a început printr-o atitudine de dublă frondă mai întîi — să combată opulența și ostentația artei romantice, iar în al doilea rînd „să epateze burghezul", răpindu-i contemplarea comodă a

operelor de artă ce-i menajau efortul vreunei gîndiri sau al vreunui stînjenitor proces de comprehensiune.

Termenul de impresionism vine de la titlul dat unui tablou de către Monet în 1874, „Impresii — răsărit de soare", tablou a cărui originalitate în modul de a realiza imaginile, cu jocuri de culori discrete, cu desenul imprecis, cu evocarea de atmosferă mai mult decît conturarea formelor, a făcut pe criticul Leroy să lanseze în derîdere termenul de „școală impresionistă". Termenul a fost adoptat și în lumea muzicii, unde a fost întrebuințat pentru a desemna acea muzică în care simetriile clare și contururile nete, armoniile certe și coloritul contrastant sînt înlocuite cu libertatea desfășurărilor fluxului muzical și cu contururile melodice line și evazive, cu armonii blînde și ambigue, cu un colorit pastelat, discret nuanțat sau adesea nebulos. Ca și în pictura impresionistă sau în poezia simbolistă, imaginile muzicii se vor situa, așa cum spunea Verlaine, „la où l'indecis au précis se joint".

Unul dintre cele mai cețoase și mai ambigue poeme simboliste, „L'après midi d'un faune" de Mallarmé, a fost evocat muzical de Debussy, muzicianul francez care, fără voia lui, a fost considerat ca întemeietor al curentului impresionismului muzical.

Nu Debussy a fost acela care a pus premizele muzicii impresioniste ci contemporanul său Erik Satie, unul dintre cei mai originali și mai versatili compozitori ai vremii. În tinerețe îl găsim ca pianist animator la cabaretul „Chat noir" din Montmartre. El a manifestat un spirit de frondă zeflemistă, atît împotriva artei romantice ca expresie a afectivului, cît și împotriva neoclasicismului ca artă a construcției. „Piesă în formă de pară" sau „Preludiul flasc pentru un cîine" ne dau măsura în care Satie s-a luat în serios. De aceea, nici lucrările pentru pian în care a prefigurat procedeele impresioniste, nu s-au impus. În schimb, baletul „Parada", creat împreună cu Cocteau, coregrafiat de Massine la baletele lui Diaghilev, cu decoruri de Picasso, l-au impus lumii artistice în pofida scandalului provocat tocmai de muzica creată, care contrazicea preceptele sale anterioare. Tot el a dinamizat grupurile de muzicieni avangardiști ai secolului XX, „cei șase" și grupul de la Arcueil (Henri Sauguet, Roger Désormière, Maxime Iacob și H. Cliquet-Pleyel). Aici, la Arcueil, a murit sărac, existența asigurîndu-și-o ca șef al unui oficiu poștal de cartier.

Deși aparține generației anterioare, (a supraviețuit lui Debussy) Gabriel Fauré este un alt precursor al impresionismului debussyst. Fire discretă și rezervată, de o rară finețe sufletească — toate aceste însușiri se reflectă în muzica sa — al cărei profil este conturat de linii melodice de mare distincție, fluctuînd cu delicatețe și strecurîndu-se printre armonii ușor evazive, dar de autentică poezie a inefabilului, așa cum transpar din creația sa pentru pian : barcarole, nocturne, impromptu-uri, preludii, valsuri-capricii, prin care se arată a fi un „Chopin al timpului său".

Posteritatea a legat însă de impresionism, figura lui Debussy, din care a făcut, fără voia lui, port-drapelul respectivului curent. Tînărul absolvent al conservatorului, care uimise și, de cele mai multe ori iritase, profesorii prin non-conformismul său, s-a prezentat în 1884 pentru a doua oară la concursul „Premiului Romei". De data asta învinge

Scanned with OKEN Scanner

rezistența unor membri prea conservatori ai juriului și obține distincția dorită, cu cantata „Fiul risipitor".

Spre deosebire de ceilalți muzicieni de vîrsta sa, Debussy, ancorat puternic în tradiția franceză, se lasă sedus de diferite culturi muzicale, cu care a luat contact în numeroasele sale călătorii. Astfel, angajat de baroana Nadejda von Meck, ca profesor de pian al copiilor ei și ca muzician permanent al salonului său, acompania cîntăreți și instrumentiști sau participa la un trio. Totodată, doamna von Meck îi procura muzica scrisă de Ceaikovski și de compozitorii „grupului celor cinci" pe care o făcea cunoscută în salon, fiind nevoit uneori să realizeze reducția la pian a unor opere orchestrale. Cu acest prilej a cunoscut formulările și procedeele școlii naționale ruse.

Ca laureat al premiului Romei, Debussy a trebuit să stea în „orașul etern" o perioadă de trei ani de zile, ca pensionar al „vilei Medici" de unde trebuia să trimită periodic lucrări create acolo. Nu s-a împăcat însă cu regimul strict al pensiunii și nici nu putea trăi departe de viața liberă a Parisului și de saloanele acestuia, pe care le frecventa împreună cu doamna Vasnier. De aceea, renunțînd la beneficiile bursei, se reîntoarce la Paris, unde trăiește o viață de boem, înnodînd legături cu poeții simboliști și pictorii impresioniști. În urma unei călătorii la Bayreuth, fascinat de „Tristan" devine un fervent admirator al lui Wagner, pentru scurt timp însă, căci după a doua călătorie se „dewagnerizează", devenind chiar un oponent declarat al demiurgului „artei viitorului".

Expoziția internațională de la Paris, din 1889, îl face să reînnîlnească muzica rusă, prin operele lui Borodin, Kiuli, Korsakov, Musorgski și Glazunov.

„Societatea națională" îi cîntă în 1893 cantata „Demoiselle Élue" și cvartetul de coarde, iar G. Doret îi programează „Preludiul la după amiaza unui faun" după un poem de Mallarmé.

În 1892 asistă la spectacolul cu piesa „Pélleas și Mélisande" de Maeterlinck. Impresionat puternic, se decide să scrie o operă cu acest subiect. „După amiaza unui faun", pe drept cuvînt contează ca preludiu al muzicii impresioniste în timp ce opera „Pélleas" marchează impunerea acestui curent în istoria muzicii. Dacă la romantici melodia era cel mai important element al expresiei în muzica dramatică, cu „Pélleas", armonia devine mijloc principal de configurare a imaginilor, dar nu este vorba de armonia încleștărilor romantice, ci de acele succesiuni de acorduri, fin nuanțate, în cea mai bună tradiție franceză. Pe scenă, melodia fluctuează discret, blînd ondulată, urmărind muzica ascunsă a cuvintelor, valurile melodice mai pronunțate, refugiindu-se în orchestră. Pe trama irizată a desfășurării orchestrale se disting delicate motive și incize, care comentează mersul acțiunii și destăinuirile personajelor. Coloritul de acuarelă ai orchestrei se îmbină în mod fericit cu toate celelalte mijloace de exprimare. Totul este sugestie evocatoare, realizată cu minimum de mijloace, minuțios modelate. Bănuia oare Debussy că lanțul armoniilor sale evaziv-disonante vor duce ca și contorsionatele armonii wagneriene la același deznodămînt : disoluția organizării tonale, piatră unghiulară a muzicii europene ?

Dacă în „Pélleas" avem de a face cu imagini ce ne dezvăluie ascunzișurile vieții interioare, imagini de sublimă poezie a iubirii, în muzica

Scanned with OKEN Scanner

sa instrumentală, Debussy va surprinde imagini fugare, desprinse fie din contemplarea naturii, din vremuri dispărute sau din viața trăită. De la „Clar de lună" la „Colinele din Anacapri", de la „Catedrala scufundată" la „Dansatoarele din Delfi", de la „Menestrelii" din Montmartre la „Fata cu părul bălai" — iată crîmpeie de vis și de viață pe care le conțin preludiile, suitele și alte cicluri de miniaturi pianistice.

Marele poet al miniaturii pianistice s-a dovedit însă a fi un abil pictor al unor vaste tripticuri. Încă înainte de „Pélleas" scrie pentru orchestra mare cele trei „Nocturne": Nori, Serbări, Sirene, unde pe lîngă expresia contemplațiilor calme are prilejul de a evoca și alte trăiri pe care noaptea le poate oferi, atît prin ființele diafane ale visului, cît și prin dezlănțuirea orgiatică a omului eliberat de zăgazurile zilei. Aceleași evocări de mai mari durate le găsim și în tripticul „Marea", care în pofida simplității argumentului poetic, poemele componente reține continuu ascultătorul, prin varietatea coloritului și prin dinamismul imaginilor.

Spre sfîrșitul vieții sale, Debussy ne dă măsura în care stăpînește genurile instrumentale mai ample. Dovedise cu cvartetul de coardă că știa să construiască cu rigoare o lucrare în ciclul de sonată, perfect închegată, chiar dacă celula generatoare a temelor și temele însele poartă amprenta melodicii delicate a autorului. Deși amenințat de un cancer nemilos, își propune un plan vast: șase sonate franceze pentru diferite instrumente, din care a realizat doar trei, respectiv cea pentru violoncel, cea pentru violă, flaut și harpă și cea pentru violină. Chiar dacă renunță la muzica imaginilor statice ale preludiilor sau la dinamismul discret a suitelor sale, Debussy nu va concepe aceste sonate în spiritul tradițional, ci va trata forma cu mare libertate, dînd un flux muzical mai dens, mai larg arcuit, cu elemente tematice care asigură conturarea mai explicită, fără a ajunge însă la combustia unui Franck. Am apropia această ultimă tentă stilistică a lui Debussy cu cea a lui Fauré.

În afara muzicii sale, Debussy a lăsat posterității și o serie de comentarii estetice în articolele publicate în mai multe reviste și grupate apoi într-un volum intitulat *Monsieur Croche — antidilettant*. Titlul revelă poziția combativă a autorului.

În timp ce în 1918, „Dicke Berta" trimitea obuzele în centrul Parisului, Debussy înceta din viață. Se stingea acela care avea să realizeze cu adevărat renașterea spiritului francez, pe care au dorit-o și contemporanii săi, dar care nu s-au putut dezbăra întrutotul de influența marii muzici germane. În zadar am căuta un urmaș întrutotul fidel al lui „Claude de France". Muzica impresionismului va influența mulți compozitori francezi și străini, dar fiecare dintre ei își va fi ales drumul propriu: Ravel, Dukas, Falla, Szymanovski, Bartók, Enescu și mulți alții vor fructifica multe din datele muzicii impresioniste, acea muzică nouă care avea să stăvilească întrucîtva dezlănțuirile romantice.

Politonalismul diafan al lui Debussy, atonalismul crîncen al lui Schönberg și sălbateca ritmie a lui Stravinsky, grefată pe o tramă armonică neutră, vor suscita, ca niște întrebări presante, răspunsuri privind destinul muzicii secolului XX.

iunie 1988

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

1. Atena — polis-ul tragediei 7
2. Roma imperială și ruinele unei mari culturi 11
3. Bizanțul și splendoarea sa 14
4. Roma și visul unui nou imperiu 18
5. La curtea din Montferrat 20
6. La Arras în secolul XIII 24
7. Sub porțile catedralei Nôtre Dame din Paris 26
8. Dijon — la curtea ducilor burgunzi 29
9. La Roma — în secolul al XVI-lea 32
10. Londra elisabetană 34
11. Florența și nașterea operei 36
12. Veneția și zorii barocului 38
13. Orfeul britanic și renașterea engleză 41
14. Paris — la curtea regelui Soare 44
15. Couperin „le grand" la Versaillesul Bourbonilor 46
16. „Il preto rosso" la Veneția 50
17. Academiile Romei barocului 53
18. Cu Bach la Weimar și Kőthen 54
19. Marele cantor de la Thomaskirche 56
20. Berlin — la curtea lui Frederic cel Mare 58
21. Händel — la curtea regelui Georg I din Londra 60
22. Mannheim la mijlocul secolului luminilor 63
23. Viena la începutul de drum al clasicismului 64

Scanned with OKEN Scanner

24. Cu Haydn la Esterhaza 67
25. Viena și gloria europeană a lui Haydn 69
26. Cu Mozart la Salzburg 71
27. La Viena se frânge o liră 73
28. Cu Beethoven la răscruce de veac 74
29. Înălțimi beethoveniene 76
30. Ultimele gânduri ale lui Beethoven 78
31. Schubertiadele 79
32. Parisul și zorii romantismului 82
33. Primii romantici italieni la Scala din Milano 84
34. Belzebuth-ul muzicii străbate Europa 86
35. Un vulcan în centrul Parisului 88
36. Un fericit promotor al romantismului la Berlin 90
37. O nouă glorie a orașului Leipzig 93
38. Un polonez la Paris 95
39. Un entuziast critic la Leipzig 98
40. Liszt la Weimar 101
41. Un tânăr demiurg la curtea saxonă din Dresda 103
42. In templul muzicii de la Bayreth 106
43. Milano — loc de răspândire in istoria operei 108
44. La Petrograd cu „cei cinci“ 112
45. Un mare romantic la Moscova 114
46. Offenbach și opereta franceză 117
47. Brahms și reafirmarea spiritului vienez 120
48. Praga și renașterea muzicală cehă. 122
49. În Viena „Dunării albastre“ 126
50. Parisul după înfrângerea de la 1871 128
51. Un mare liric al Norvegiei 132
52. Confruntări vieneze la umbra lui Wagner 135
53. Simfonia la răspântia veacurilor 137
54. În Parisul impresioniștilor 139

Scanned with OKEN Scanner